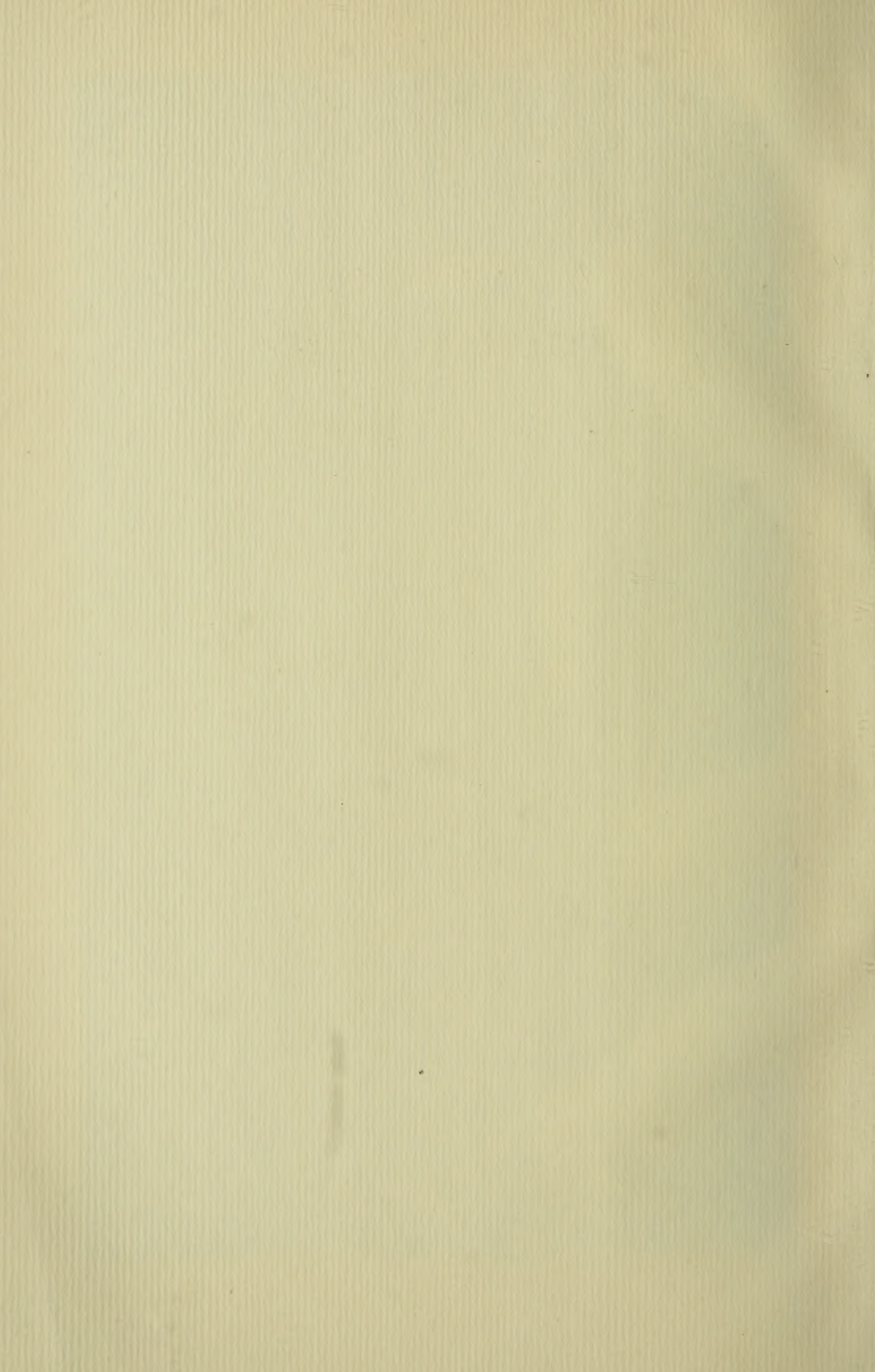
LEONHARD ADAM



BUDDHA STATUEN

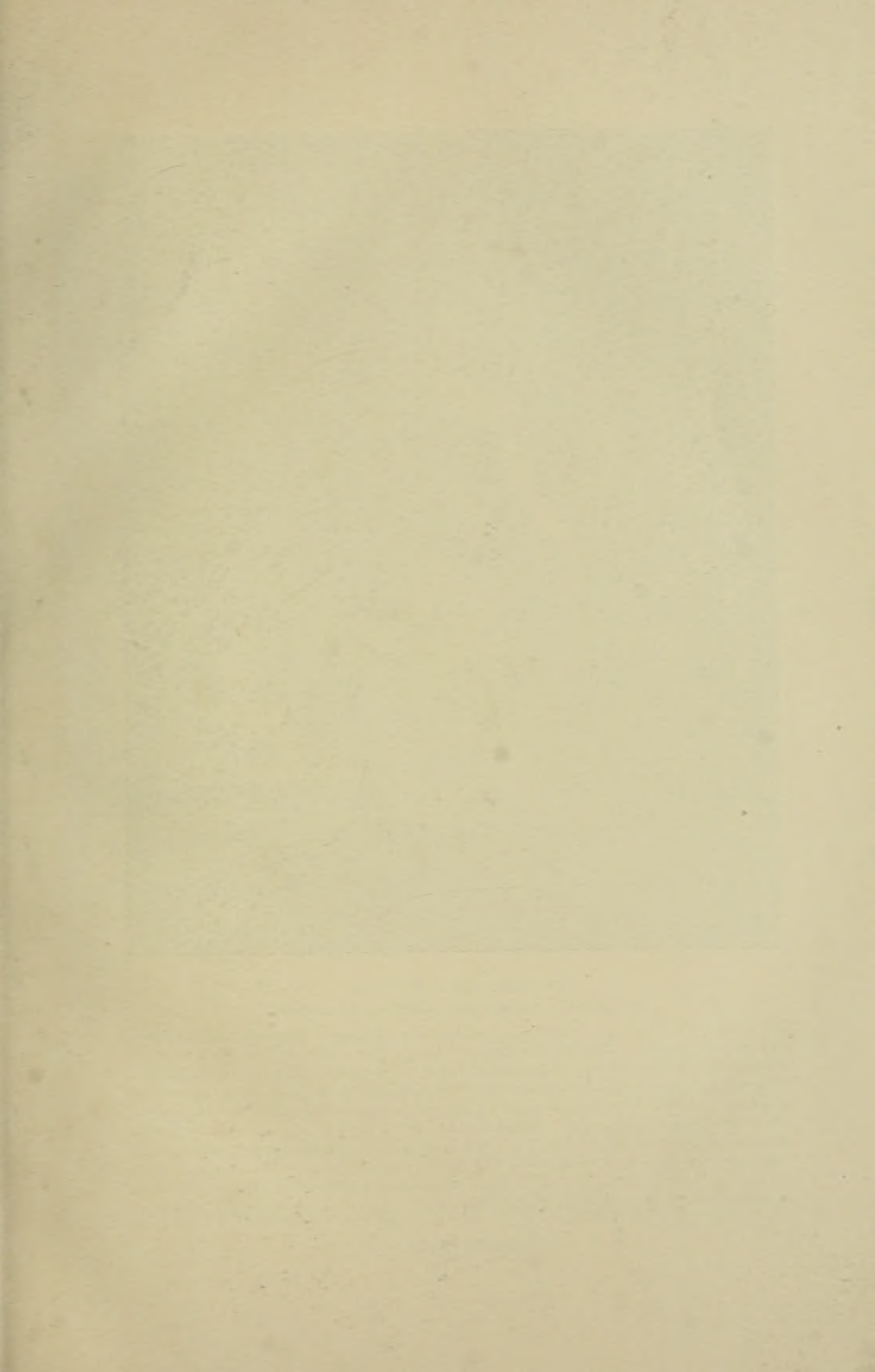
...nd Schröder, Verlag, Stuttgart



BUDDHASTATUEN

Von Dr. Leonhard Adam erschien im
gleichen Verlag und in gleicher Ausstattung

Hochasiatische Kunst
mit 36 Tafeln und 4 Textbildern





Gautama auf dem Throne

mit Nimbus in der Form eines siamesischen Ehrenschirmes

Beiderseits im Vordergrunde seine beiden Lieblingsschüler Moggallāna (Sanskrit: Maudgalyāyana) und Sāriputta (Sanskrit: Śāriputra) in anbetender Haltung. Der Buddha selbst ist in der Geste der Zeugnisanrufung (Erdberührung) dargestellt (vgl. Text S. 41). — Mittelteil eines vertikalen siamesischen Wandbildes, Temperafarben auf Baumwollstoff. Originalbreite 78 cm. Farben: schwarzer Grund Gewänder und Nimbus des Buddha: dunkelrot; Körperfarbe des Buddha und der rechten Seitenfigur: weiß; der linken Seitenfigur gelb. Umrahmung der Nimbi: rot und gelb; die aus dem Schädelknorren des Buddha lodernde Flamme ist gelb und rot; Grundfarbe des Thrones: gelb, darin schwarze, rote und grüne Ornamente. Nicht sichtbar sind hier der Oberteil, der in Wolken schwebende Devās aufweist, sowie der Unterteil, welcher ein niedriges Tischchen mit Opferkerzen zwischen zwei hohen Vasen chinesischer Form mit langstieligen tulpenartigen Blumen zeigt. — Etwa achtzehntes Jahrhundert.

BUDDHASTATUEN

URSPRUNG UND FORMEN DER BUDDHAGESTALT

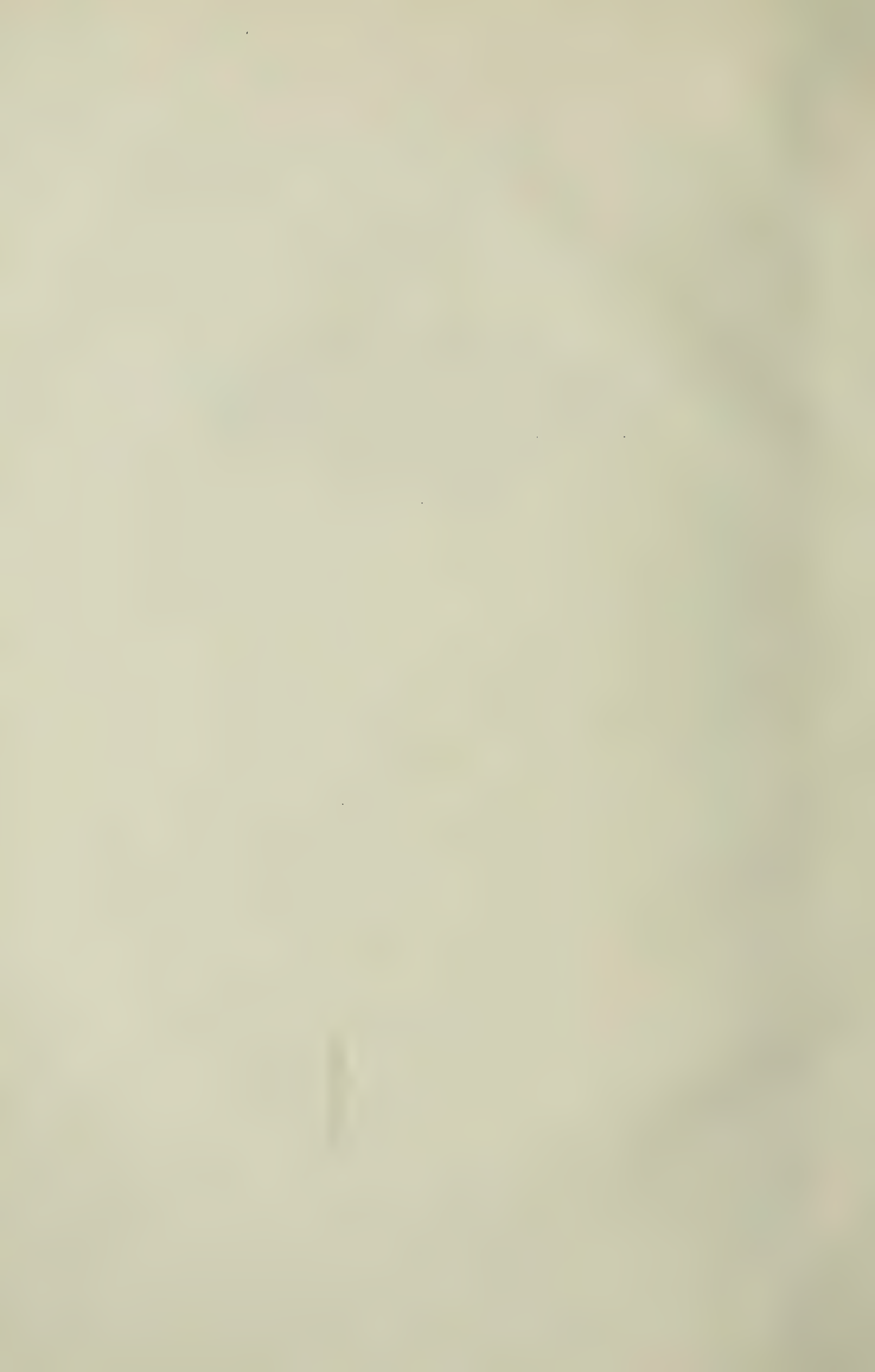
VON DR. LEONHARD ADAM

MIT 1 TITELBILD,
52 PHOTOGRAPHIEN AUF 48 TAFELN
UND 20 ABBILDUNGEN IM TEXT

VERLAG STRECKER UND SCHRÖDER / STUTTGART 1925
Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten, Copyright by Strecker und Schröder in Stuttgart 1924 / Sämtliche Originalaufnahmen zu den Tafelbildern sind vom Photographen Karl Grünherz, Berlin O 34 / Die Druckstöcke fertigte Gustav Dreher, Württembergische Graphische Kunstanstalt, G. m. b. H. / Druck von Strecker und Schröder in Stuttgart

HERRN GEH. RAT
PROFESSOR DR. ALBERT GRÜNWEDEL
ZUM ZEICHEN DER VEREHRUNG
UND DANKBARKEIT
ZUGEEIGNET



INHALT

Verzeichnis der Abbildungen im Text

Verzeichnis der Tafelbilder

24. Fôiſtiſcher Bodhiſattva (Maitreya). Bronze
25. Amida Butſu von Kamakura
26. Amida Butſu aus dem Kwannonji-Tempel zu Tokiwa. Japan. Holz
27. Amida Butſu. Holz mit Lack
28. Japaniſcher Lackſchrein mit buddhiſtiſcher Trinität
29. Japaniſcher Lackſchrein in Form einer Lotusknoſpe. Im Innern die elfköpfige Kwannon
30. Die elfköpfige Kwannon im Tempel Hōkongō in Kyōto. Holz
31. Typus eines einfachen japaniſchen Lackſchreins. Im Innern der Bodhiſattva Jizō
32. Gautama in der Geſte der Erdberührung. Birmaniſche Bronze
33. Der ins Nirvāṇa eingehende (oder der ruhende) Buddha. Typiſche Marmorſkulptur aus Birma
34. Siameſiſche Bronzen in kambodjaniſchem Stil. a Haltung der Meditation, b Geſte der Zurückweiſung des Vaters
35. Siameſiſche Bronze. Buddha in der Haltung der Meditation
36. Siameſiſche Bronze. Gautama in der Geſte der Erdberührung
37. Bronze aus Laos. Gautama in der Geſte der Erdberührung
38. Siameſiſche Bronze. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt
39. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt. Bemalte Holzſkulptur aus Ceylon
40. a Gautama mit Almoſentopf. Siameſiſche Bronze, b Der Buddha in Überlegung, ob er die Lehre verkünden ſolle
41. Der Buddha auf dem Boote des Königs Bimbiſāra. Birma
42. a Siameſiſche Bronze. Gautama, »das Meer zurückdrängend«, b Siameſiſche Bronze: Geſte der Zurückweiſung des Vaters
43. a Der Buddha in der Haltung des Waſchens beim Regenwunder zu Koſala (?). Birmaniſche Holzſtatue, b Einer der Jünger Buddhas. Siameſiſche Bronze
44. Gautama im Walde, von Elefant und Affe mit Nahrung verſorgt. Siameſiſche Bronzegruppe
45. Gautama in königlichem Schmuck, in der Haltung der Erdberührung. Siameſiſche Bronze
46. Maitreya. Siameſiſche Bronze
47. Maitreya. Siameſiſche Holzfigur
48. Sångkha: Chăi, der ſiameſiſche ſogenannte »Dickbauchbuddha«. Bronze

---

Zur Ausſprache der Sanskritwörter

1. Vokale: **e** und **o** ſind ſtets lang, **a** iſt kurzes, **ā** langes (offenes) **a**. 2. Konſonanten: **c** = deutſches **tſch**, **j** = engliſch **j**, **ś** = palatales **ſch**, **ṣ** = zerebrales **ſch**, es wird für unſere Zwecke genügen, beide wie **ſch** zu ſprechen, **s** ohne Akzentuierung iſt ſtets ſcharf wie deutſches **s** in reißen, **n** iſt Dentallaut, es wird vorn an den Zähnen geſprochen, wie gewöhnliches deutſches **n**, **ṅ** und **ṇ** ſind beide Naſallaute, und zwar iſt **ṇ** zerebral, d. h. es wird am Gaumen geſprochen, **ṅ** dagegen iſt guttural, d. h. Kehllaut, etwa wie **ng**, **ṛ** iſt vokaliſch, etwa wie die Schlußſilbe in »Meſſer«, **h** hinter einem Konſonanten (z. B. Bodhiſattva) wird ſtets deutlich hörbar ausgeſprochen, **v** = deutſches **w**.

In deutſcher Schreibweiſe eingebürgerte Wörter wie Santſchi ſind nicht phonetiſch tranſkribiert.

Zur Ausſprache der chineſiſchen Wörter

[Es ſei zunächſt auf die großen Verſchiedenheiten in den Ausſprachen der Dialekte der einzelnen Provinzen ſowie einerſeits der Umgangsſprache, andererſeits der Schriftſprache auf-

merkſam gemacht. Die wenigen hier erforderlichen Bezeichnungen der Ausſprache beziehen ſich auf das geſprochene Hochchineſiſch, den ſogenannten Mandarinendialekt (Kuan-hua).]

Die einzelnen chineſiſchen Silben eines Wortes ſind hier durch Bindeſtriche getrennt. Jede Silbe iſt deutlich getrennt auszuſprechen (z. B. Kuan-yin).

Die Ausſprache der Vokale iſt dieſelbe wie im Deutſchen, mit folgenden Ausnahmen: **ê** = dumpfes (geſchloſſenes) **e** mit einem Anklang an ä, **ô** = dumpfes (geſchloſſenes) **o** mit Anklang an dumpfes **a**.

Diphthonge: **ai** = deutſches **ai**, **ei** = deutſches **ei**, doch mit deutlicher Hervorhebung des **e** und faſt wie langes **e** klingend, **ü** = deutſches **ü**, **ao** = deutſches **au**, **ou** = deutſches **au** mit Anklang an dumpfes **o**. Folgen in einer chineſiſchen Silbe andere Vokale aufeinander, ſo ſind ſie getrennt und kurz zu ſprechen, wobei der Ton auf den zweiten Vokal fällt (z. B. Hſüan-chuang). Ein »**eh**« am Ende einer chineſiſchen Silbe bedeutet kurzes, unbetontes **e** (z. B. hſüeh [Ton auf dem **ü**], lieh [Ton auf dem **i**]).

Konſonanten: **h** am Silbenanfang = deutſches **ch** wie in »Rauch«, **j** = franzöſiſches **j**, **ch** = engliſches **ch**, **hs** = deutſches **ch** wie in »weich«, **ſz** = ſcharfes **s**, **y** = deutſches **j**. Ein Apoſtroph bedeutet, daß die darauf folgende Silbe aſpiriert, d. h. unter Vorſetzung eines »**h**« zu ſprechen iſt.

[Bei einigen Zitaten nach F. Hirth iſt deſſen Transſkription, welche der deutſchen Ausſprache mehr angepaßt iſt, beibehalten worden.]

Zur Ausſprache der japaniſchen Wörter

Der Strich über Vokalen bedeutet, daß ſie lang zu ſprechen ſind.

Konſonanten: **h** vor a und o und meiſt auch vor i wie im Deutſchen, vor e und ſeltener vor i wie deutſches **ch** in »weich«, **ch** = engliſches **ch**, **ſh** = deutſches **ſch**, **j** = engliſches **j**, **y** = deutſches **j**, **s** = ſcharfes deutſches **s** wie z. B. in »reißen«, **z** = weiches deutſches **s** wie z. B. in »Sohn«, **w** = ungefähr engliſches **w**.

Abkürzungen

JAs = Journal Asiatique (Paris), JASB = Journal of the Asiatic Society of Bengal, OZ = Oſtaſiatiſche Zeitſchrift (Berlin), ZDMG = Zeitſchrift der Deuſchen Morgenländiſchen Geſellſchaft (Leipzig).

Das Zeichen **P.** bedeutet, daß eine Privatmitteilung an den Verfaſſer benutzt iſt bzw. wiedergegeben wird.

EINLEITUNG

Wenn heute eine gemeinverſtändliche Schrift über Buddhaſtatuen an die Öffentlichkeit tritt, ſo ſcheint eine captatio benevolentiae am Platze zu ſein, denn wie über den Buddhismus, ſo iſt in jüngſter Zeit auch gerade über buddhiſtiſche Plaſtik eine Fülle von populären Werken ſehr ungleicher Art und ungleichen Wertes erſchienen. Viele bedeutende Kunſtwerke insbeſondere Oſtaſiens und Javas ſind durch zahlreiche Veröffentlichungen heute einem größeren Publikum bekannt. Doch die Fülle der typiſchen Kultusfiguren, alſo zumeiſt kleiner und künſtleriſch allerdings gewöhnlich unbedeutender Repliken nach älteren, verſchollenen Urbildern, fand bisher in der populären Literatur, die wir im Auge haben, keine Berückſichtigung, — mit Recht, ſolange und inſoweit es nur darauf abgeſehen war, Kunſtwerke als ſolche zu zeigen. Gerade die typiſchen Statuen ſind es nun aber, die in ziemlich erheblicher Zahl den Weg in europäiſche Muſeen und auch in die Hände des Publikums, in den Beſitz der Sammler gefunden haben. Eine Bilderreihe von ſolchen typiſchen Figuren der verſchiedenen Herkunftsgebiete nebſt kurzen Erläuterungen fehlte bisher. Eine ſolche zu geben iſt die Hauptaufgabe des vorliegenden Buches.

Für denjenigen, der dieſen Dingen bisher fernſtand, iſt es lehrreich, die wichtigſten Formen der Darſtellung des Buddha aus weit auseinanderliegenden Zeiten und Kulturgebieten vor ſich zu ſehen und vergleichend zu betrachten. Über die Auswahl der Abbildungen muß hier Rechenſchaft abgelegt werden. Die Mannigfaltigkeit der Formen iſt — auch innerhalb der einzelnen Kulturprovinzen — unerſchöpflich. Daß in der hier vorgeführten Bilderreihe eine ganze Anzahl wichtiger Typen fehlt, iſt dem Verfaſſer wohl bewußt. In irgendeiner Beziehung eine Vollſtändigkeit zu erreichen, war auf beſchränktem Raum unmöglich. Darum wurde es auch vermieden, im Titel eine abſchließende Überſicht anzudeuten. Oſtaſien und andererſeits Hinterindien mit ſeinem Reichtum

an Buddhaformen ſind verhältnismäßig am ausgiebigſten berückſichtigt. Demgegenüber veranſchaulichen die voraufgehenden Bilder ⟨Tafeln 1 bis 9, Textbilder S. 45 und 59⟩ nur als Einleitung einige Proben aus den wichtigſten älteren Entwicklungsſtadien. Ferner iſt hier nicht an die Vorführung eines buddhiſtiſchen Pantheons gedacht, ſondern es handelte ſich zunächſt um die Geſtalt Gautamas ſelbſt. Damit allein wäre aber gerade dem weiteren gebildeten Leſerkreis, an den ſich das Buch wendet, nicht gedient geweſen; es durfte auch von den Dhyānibuddhas wenigſtens Amitābha nicht fehlen. An die Einbeziehung der großen Zahl der Bodhiſattvas war nicht zu denken, doch die bereits geradezu populäre Geſtalt Avalokiteśvara, Kuan-yin, Kwannon erforderte Berückſichtigung.

Entſprechend unſerem Plane, vowiegend typiſche Stücke zu zeigen, war die künſtleriſche Schönheit kein für die Auswahl maßgeblicher Geſichtspunkt. Immerhin findet man auf unſeren Tafeln auch eine Anzahl von Werken hervorragender künſtleriſcher Qualität abgebildet, zu welchen ich den ſchönen, wenngleich ſpäten Kopf aus Gandhāra ⟨Tafel 3⟩, die ergreifende Geſtalt Gautamas als Asketen im Zuſtande der Abzehrung ⟨Tafel 6⟩, einen der bekannten Buddhatypen aus Båråbudur auf Java ⟨Tafel 8⟩, den ebenſo bekannten Amida Butſu von Kamakura ⟨Tafel 25⟩ und eine Anzahl anderer rechnen darf, — Stücke, die ja größtenteils ſchon anderwärts abgebildet worden ſind, die hier aber wegen ihrer typiſchen Eigenſchaften erſcheinen müſſen.

Aus Abſicht und Anlage des Buches folgt, daß das darin veröffentlichte Material dem Fachmann im weſentlichen nichts Neues geben kann. Einige ſeltenere Stücke aber dürften auch den Forſcher intereſſieren. Hierzu gehören:

Tafel 17 — Fôiſtiſcher Bodhiſattva; vgl. dazu S. 94.
Tafel 19 — Kuan-yin der Sammlung Paul Wegener, beſonders wegen der Vogeldarſtellung in der Krone, welche an die Kronenbildung bei den taoiſtiſchen »neun Göttinnen« ⟨Sung-tſze-niang-niang uſw.⟩ erinnert;
Tafel 22 — Fôiſtiſcher Bodhiſattva ⟨Kuan-yin⟩ mit bum-pa;
Tafel 40 a — vgl. Frankfurter JSS. Vol. X Part. 2, Nr. 13, eine ſeltene kanoniſche Stellung ⟨vgl. die Photographie nach einer neueren Bronze in Hoftracht bei N. J. Vorobjev ⟨Publ. du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de l'Académie etc., de St. Petersbourg XII. 1911, Tafel II Nr. 5⟩;
Tafel 40 b — wegen der Gewandbehandlung und ſtiliſtiſcher Eigenheiten;
Tafel 41 — vgl. Frankfurter a. a. O. Nr. 24. Bemerkenswert auch wegen des Materials. Vgl. unten S. 102.

Die tunlichſt knapp gefaßten Erläuterungen zu den Tafeln ſetzen keine Vertrautheit mit dem Stoff voraus. Darum war eine Kompilation von Dingen notwendig, die der Wiſſenſchaft längſt bekannt ſind, wie ſich dies als Aufgabe

einer populärwiſſenſchaftlichen Schrift von ſelbſt verſteht. Aus demſelben Grunde habe ich manche Bemerkungen eingeflochten, welche nur mittelbar mit dem eigentlichen Thema zu tun haben, aber recht geeignet erſcheinen, einen unbefangenen Leſer, dem es nicht nur auf Äußerlichkeiten ankommt, allmählich in Weſen und Zuſammenhänge unſeres Gegenſtandes einzuführen. Vielleicht fällt ein weſentlicher Teil des erſten Abſchnittes hierunter. Wem dieſe Dinge geläufig ſind, der möge ſie hier aus dem angegebenen Grunde nicht als entbehrlich erachten. Wünſchenswert, ja eigentlich ſelbſtverſtändlich iſt es allerdings, daß, wer die buddhiſtiſche Plaſtik kennenlernen will, ſich zuvor mit der Entſtehung und den Weſenszügen des Buddhismus vertraut mache. Zur ſchnellen Einführung dürfte ſich außer T. W. Rhys Davids »Buddhism« und Oldenbergs »Buddha«, wohl den bekannteſten und am meiſten verbreiteten Werken, das glänzend geſchriebene Büchlein von Piſchel, »Leben und Lehre des Buddha«, 3. Aufl. von H. Lüders (Aus Natur und Geiſteswelt, Bd. 109, Leipzig und Berlin 1917), am beſten eignen, ſchon deswegen, weil hier mehrfach die Bedeutung archäologiſcher Funde gezeigt wird. Eine ſolche, wenigſtens allgemeine religionswiſſenſchaftliche Vorbereitung iſt auf keinen Fall entbehrlich, von welcher Seite her man auch immer der buddhiſtiſchen Kunſt ſich nähern mag. Auch der, dem allein am äſthetiſchen Genuſſe gelegen iſt, darf hier nicht ganz ausgenommen werden. Wer nichts weiß von dem »edlen achtgliedrigen Pfade«, den der Meiſter fand und der zur Aufhebung des Leidens führen ſoll, dem wird das unerſchütterliche Lächeln eines Buddhabildes auch gefühlsmäßig unerfaßbar ſein, jenes Lächeln, das den irdiſchen Abglanz der Erleuchtung darſtellt, in den ſpäteren, ſtändig wiederholten Werken freilich zu einer ſtereotypen und damit toten Form erſtarrt iſt.

In der populären äſthetiſchen Literatur über aſiatiſche religiöſe Bildwerke, insbeſondere auch über buddhiſtiſche Kunſt, wird zuweilen der Verſuch gemacht, die religiöſe Bedeutung als belanglos für die künſtleriſche hinzuſtellen, ja ſogar einen Gegenſatz zwiſchen Kunſtwiſſenſchaft und Religionswiſſenſchaft zu konſtruieren. Dies iſt ein ſchwerer ſyſtematiſcher Irrtum, denn die Religionswiſſenſchaft ſteht nicht nur nicht im Gegenſatze zur Kunſtgeſchichte, ſondern dient ihr vielmehr als wichtige Hilfswiſſenſchaft. Selbſt eine Äſthetik, welche die religiöſe Plaſtik Aſiens zum Gegenſtande hätte, könnte auf dieſe Hilfswiſſenſchaft nicht verzichten, weil eine religiöſe Bedeutung gleichzeitig eine äſthetiſche Funktion haben kann und hier regelmäßig tatſächlich hat. Darum iſt auch die religiöse Ikonographie zweifellos ein Teil der Kunſtwiſſenſchaft, ſei ſie nun Kunſtgeſchichte oder wiſſenſchaftliche Kunſtäſthetik, und zwar

natürlich auch dann, wenn im einzelnen Fall Objekte ohne beſonderen Kunſtwert Gegenſtand der Ikonographie ſind.

Die Probleme der Entwicklung der Typen, der Priorität gewiſſer Arten der Darſtellung, der gegenſeitigen oder einſeitigen Beeinfluſſung nationaler künſtleriſcher Kulturen ſind Gegenſtände der Kunſtgeſchichte und — was die früheſten Entwicklungsperioden anbelangt — zunächſt der Archäologie. Sie können deshalb nicht etwa, wie es heute manchmal verſucht wird, rein gefühlsmäßig von mehr oder weniger ſcharf herausgearbeiteten rein äſthetiſchen Geſichtspunkten aus gelöſt werden. Natürlich muß auch der Kunſthiſtoriker und Archäologe mit einer Stilvergleichung als Hifsmittel arbeiten. Für den Forſcher ſpielt das durch eigenes Formgefühl bedingte und durch Erfahrung geſchärfte Stilgefühl eine wichtige Rolle, es weiſt in empiriſch noch ungeklärten Fällen oft genug die Richtung für die ferneren Unterſuchungen, es liefert die Baſis für die Vorſtufe der Tatſachenforſchung, die Hypotheſe, welche irren oder Beſtätigung finden mag, oft aber die Weiterarbeit zu befruchten pflegt. Damit iſt der Funktion des Stilgefühls indeſſen auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft die Grenze gezogen. Das nur gefühlsmäßige Urteil muß zurücktreten, ſobald die Wiſſenſchaft Tatſachen feſtſtellt, welche der gefühlsmäßigen Vorſtellung eines Sachverhaltes, z. B. eines Entwicklungsganges, widerſtreiten. Wo dieſe Grenze nicht reſpektiert wird, beginnt der Dilettantismus[1].

Die ſeit dem letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in Indien ausgeführten archäologiſchen Forſchungen und neuerdings insbeſondere die verſchiedenen Turkeſtanexpeditionen von Sir Marc Aurel Stein, Sven Hedin, Klementz, Grünwedel, von le Coq uſw. haben unſer Wiſſen um die Geſchichte des Buddhismus wie auch ſeiner Literatur und Kunſt durch überraſchende Funde an Manusſkripten und Kunſtwerken bedeutend gefördert. Dennoch ſind gar manche wichtige Phaſen der buddhiſtiſchen Kunſtgeſchichte auch heute noch in Dunkel gehüllt, und das bis jetzt vorliegende Material, ſo umfangreich es auch bereits iſt, kann bei weitem noch nicht als genügend vollſtändig angeſehen werden, um ein abſchließendes Bild der Geſamtentwicklung zu bieten. Dazu kommt, daß große Teile des ſchon vorhandenen Materials noch der wiſſenſchaftlichen Verarbeitung harren.

Unſer kurzer Kommentar zu einer begrenzten Zahl typiſcher Buddhaſtatuen bot keine Möglichkeit, einen auch nur ſkizzenhaften Abriß deſſen einzuflechten, was bisher von der kunſtgeſchichtlichen Entwicklung bekannt iſt. Ein ſolcher Verſuch dürfte vor allem nicht auf die Darſtellungen von Buddhas beſchränkt ſein, ſondern müßte in weiteſtem Maße die Bodhiſattvas berück-

ſichtigen, bei denen der Reichtum an Typen weit größer, die Wandlung der Formen viel mannigfaltiger und verſchlungener iſt. Ferner wäre eine Fülle von Abbildungen erforderlich, welche nicht nur fertige »Typen«, ſondern auch den Entwicklungsgang jedes Typus innerhalb jeder einzelnen nationalen Kunſtentwicklung zu veranſchaulichen hätten. Uns aber kam es nur darauf an, zu zeigen, wie einerſeits die Buddhageſtalt mit ihren verſchiedenen Merkmalen und in einigen ihrer wichtigſten Haltungen in der früheſten bekannten Epoche ſich darſtellt, und andererſeits, welche ſpezifiſchen Eigentümlichkeiten ſie in den Gebieten der ſpäteren Entwicklungen, und zwar in den gebräuchlichſten Kultfiguren, aufweiſt. Unter dieſem immerhin begrenzten Geſichtspunkte mag man z. B. die auf Tafel 1 gezeigte Steinſkulptur aus Gandhāra mit dem auf Tafel 26 abgebildeten japaniſchen Amida vergleichen, welcher etwa anderthalb Jahrtauſende jünger ſein mag. Aus Haltung, Kleidung, Nimbus, aus dem Schädelauswuchs und noch anderen gewiſſen Merkmalen offenbart ſich die Figur aus Gandhāra als die Urform. Für einen entwicklungsgeſchichtlichen Vergleich aber müßten mehrere Stücke des gleichen Gandhāratypus gezeigt werden, welcher erſt durch einige künſtleriſch hervorragende Werke der Blütezeit voll repräſentiert werden würde, es müßten ferner hier die ſtehenden Typen aus Zentralaſien eingeſchoben werden und vor allem die erſten Formen der ſpezifiſch japaniſchen Entwicklungsreihe, in der die auf Tafel 26 vorgeführte Statue wenn nicht den Endpunkt ſo doch erſt ein ſpätes Stadium bezeichnet.

Aus dem Vorſtehenden iſt erſichtlich, weshalb in den Erläuterungen zu den Tafeln kunſtgeſchichtliche Bemerkungen nur ſehr ſparſam gemacht ſind. Nur über die älteſte buddhiſtiſche Kunſt ſowie über die Plaſtik von Gandhāra mußte ausführlicher geſprochen werden, um eine Einführung wenigſtens in die Grundprobleme zu geben und um dem Mangel einer kurzen populären Schrift über Gandhāra für den hier geſetzten, begrenzten Zweck wenigſtens einigermaßen abzuhelfen[2]. Man wende nicht ein, daß in einer Schrift von ſo geringem Umfange der Abſchnitt über die Frühzeit, insbeſondere eben über Gandhāra, zu dem ſonſtigen knappen Inhalt in einem Mißverhältnis ſtehe. Bei einem kunſtgeſchichtlichen Abriß würde ein ſolcher Vorwurf freilich zutreffen. Doch hier handelt es sich ja in erſter Reihe um »Ikonographie«, und die Entwicklung der Körpermerkmale des Buddha bis zu den noch in Oſtaſien konventionellen Formen ſowie die weitaus meiſten Stellungen und Geſten ſind ſchon in Gandhāra abgeſchloſſen.

Zu den Aufgaben dieſer Zuſammenſtellung gehört es auch, den Betrachter

der Tafeln wenigſtens auf einen Teil der wiſſenſchaftlichen Literatur hinzuweiſen und zur eigenen Beſchäftigung mit ihr anzuregen. Selbſtverſtändlich können die hier gegebenen literariſchen Nachweiſungen keinen Anſpruch auf irgendwelche Vollſtändigkeit erheben. Die Anmerkungen, in welchen ſich auch manche ſpeziellere Ergänzungen des Textes finden, ſind zuſammenhängend an den Schluß des Buches geſetzt. Wer ſich mit der im Text gegebenen Quinteſſenz begnügen will, mag über die Verweiſungszahlen getroſt hinweglеſen.

Herrn Geheimen Rat Profeſſor Dr. Albert Grünwedel habe ich auch an dieſer Stelle wieder meinen herzlichſten Dank für wertvolle Belehrungen auf archäologiſchem, ikonographiſchem und literariſchem Gebiet auszuſprechen, die er mir in reichem Maße geſpendet hat.

Die Herren Profeſſor Dr. Albert von le Coq, Dr. H. Stönner und Dr. F. Trautz vom Staatlichen Muſeum für Völkerkunde zu Berlin haben mich durch ſachliche und literariſche Hinweiſe freundlich unterſtützt, wofür ich ebenfalls verbindlich danke.

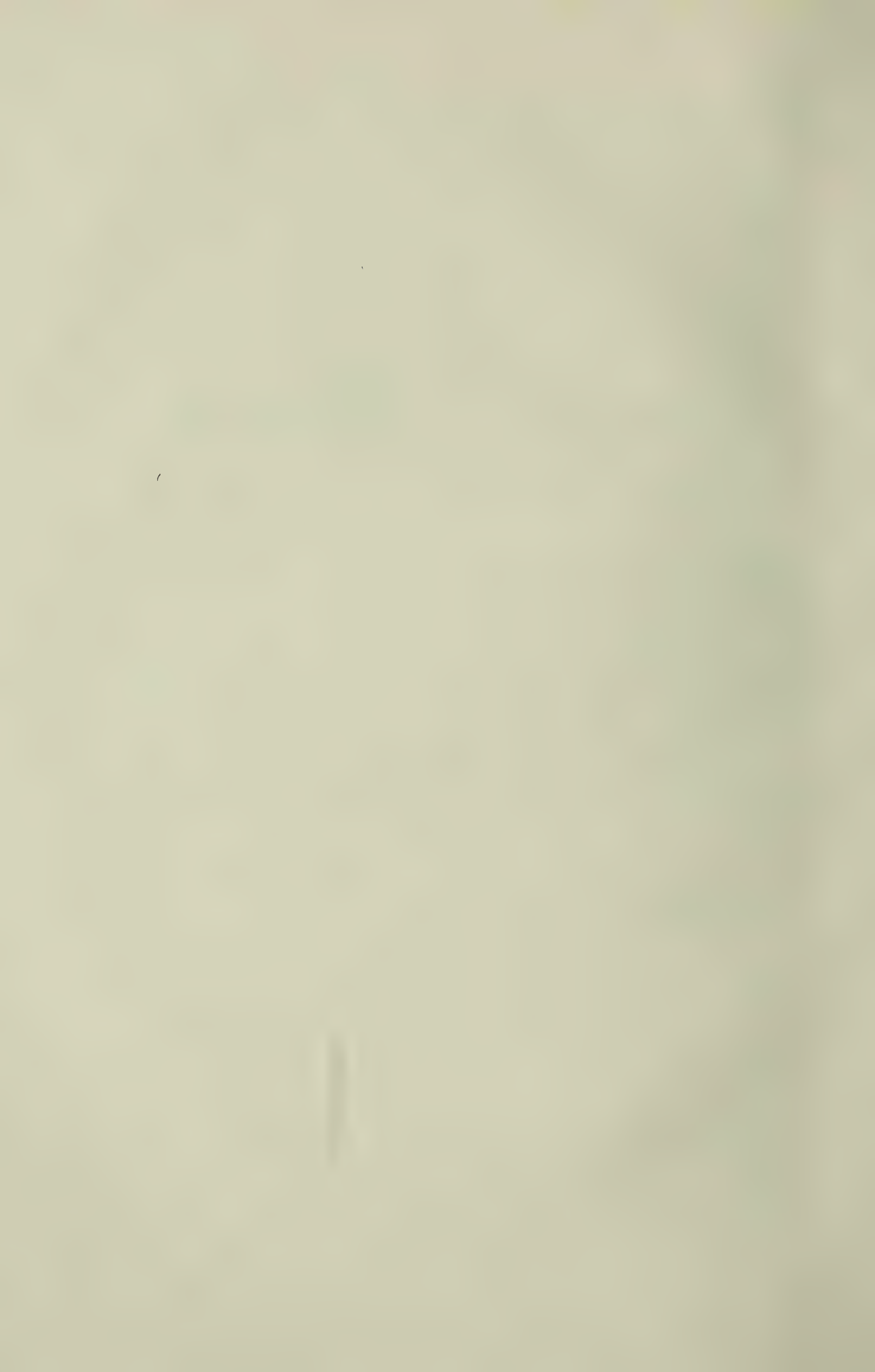
Für die Erlaubnis zu den Originalaufnahmen bin ich den Herren Direktoren der Indiſchen Abteilung des Staatlichen Muſeums für Völkerkunde zu Berlin ‹Profeſſor A. von le Coq› und des Muſeums für Länder- und Völkerkunde ‹Lindenmuſeums› zu Stuttgart ‹Profeſſor Koch-Grünberg› ſowie den Privatbeſitzern einer Reihe von abgebildeten Stücken ſehr verbunden, ebenſo Herrn Dr. William Cohn in Berlin, der mir die Bilder zu den Tafeln 8, 25, 26 und 30 aus ſeinem Archiv freundlich zur Verfügung ſtellte. Endlich habe ich Frau E. Pantenius zu danken für die freundliche Überſetzung von Vorobjevs ‹übrigens belangloſem› Katalog ſiameſiſcher Bronzen aus dem Ruſſiſchen.

Berlin, im Oktober 1923.

Leonhard Adam

I.

DIE ANFÄNGE DER BUDDHADARSTELLUNG



1. DIE VORAUSSETZUNGEN FÜR PORTRÄT ODER IDEALBILD

Unbefangene Betrachter von Buddhaſtatuen werfen zuweilen die Frage auf: Bewahren dieſe Bildwerke porträtmäßige Züge eines hiſtoriſchen Buddha? Die Vorausſetzung dieſer Frage iſt, daß jener Fürſtenſohn Siddhārtha aus dem Geſchlechte der Śākya von Kapilavaſtu, im nepāleſiſchen Himālayagebiete, der nach der Legende ſein Prinzenleben aufgab, um als der »Asket Gautama« ſich in die Einſamkeit zurückzuziehen und ſchließlich, indem er die Erleuchtung fand, »Buddha« zu werden, — daß dieſer Mann in Wirklichkeit gelebt hat, daß er als hiſtoriſche Perſönlichkeit anzuſehen iſt. Die überwiegende Mehrheit der Forſcher zweifelt an dieſer Tatſache heute nicht mehr. Einige frühere, abweichende Theorien ſeien kurz erwähnt, weil ſie mit gewiſſen Problemen der buddhiſtiſchen Kunſtgeſchichte in Zuſammenhang ſtehen. Heinrich Kern identifizierte in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Einzeltatſachen des Lebens und der inneren Entwicklung Gautamas, wie ſie uns in der Legende geſchildert werden, mit aſtronomiſchen Vorgängen[3]. Der franzöſiſche Forſcher Senart leugnete nicht direkt, daß Buddha gelebt habe, erblickte jedoch in der Legende einen Aſtralmythus, eine Symboliſierung der die Sonne verkörpernden Heldengeſtalt und ihres Werdeganges, entſprechend dem Laufe des leuchtenden Geſtirnes[4]. Es iſt zutreffend, daß der legendäre Stoff der buddhiſtiſchen Schriften teilweiſe von ſymboliſcher Bedeutung iſt, und die Identifizierung des Buddha mit einem Sonnenheros entſpricht der archäologiſchen Feſtſtellung, daß die Geſtalt des Buddha, welche in der helleniſtiſchen Kunſt von Gandhāra geſchaffen wurde, auf den Typus des Apollo, des helleniſchen Sonnengottes, zurückzuführen iſt. All dies iſt mit der Tatſache, daß Buddha in Wirklichkeit gelebt hat, ſehr wohl vereinbar. Die herrſchende Anſicht — die mehr iſt als bloße Hypotheſe — findet ihre Stütze in einer Reihe ſtarker Indizienbeweiſe, gewiſſen tatſächlichen Angaben der

kanoniſchen Schriften, die das perſönliche Erleben eines Menſchen als zugrunde liegenden Kern vorausſetzen[5].

Für Gautama Buddhas hiſtoriſche Exiſtenz aber ſprechen nicht nur die zahlreichen Bemerkungen der Quellen über Geburtsort, Abkunft, Namen der Familienmitglieder und gewiſſe Stätten, an denen Gautama weilte, — Angaben, die nur im Hinblick auf eine beſtimmte Perſönlichkeit überhaupt erklärlich ſind, und zum großen Teil mit noch heute vorhandenen oder nachweisbaren Ortſchaften identifiziert werden konnten. Vielmehr ſind auch greifbare Zeugniſſe vorhanden, durch die manche Angaben der Überlieferung beſtätigt werden. Ich denke hierbei nicht an den berühmten uralten Feigenbaum zu Buddhagayā, den buddhiſtiſchen »Baum der Erkenntnis«, unter welchem Gautama die Erleuchtung erlangt haben ſoll und den erſt im Jahre 1876 unſerer Zeitrechnung ein Sturm vernichtete[6], auch nicht an jenen noch heute ſtehenden Baum zu Anurādhapura auf Ceylon, der aus einem im dritten Jahrhundert v. Chr. eingeſetzten Ableger des Baumes von Buddhagayā erwachſen ſein ſoll. Einen Baumkultus hat es in Indien ſeit den älteſten Zeiten, lange vor Buddha, gegeben, und der Überlieferung von angeblichen hiſtoriſchen Ereigniſſen, die an beſtimmte Bäume geknüpft werden, haftet ſtets ein legendenhafter Zug an. Über das Gebiet der Legende hinaus aber und dem feſten Boden der hiſtoriſchen Tatſachen recht nahe hat vor wenigen Jahrzehnten ein archäologiſcher Fund im Lande Nepāl, in der Niederung Tarāi, am Fuße des Himālaya-Gebirges, geführt. Im Mahāparinibbānaſutta, demjenigen Teile des Dīghanikāya[7], der, wie der Name beſagt, die Erzählung vom »großen Nirvāṇa (im Pāli: nibbāna), d. h. vom Tode des Buddha enthält, alſo das buddhiſtiſche Todesevangelium darſtellt, — in dieſem »bedeutendſten und ergreifendſten Pālitexte und einem der ſchönſten Erzeugniſſe der indiſchen Literatur«[8] wird erzählt, daß nach der Einäſcherung der Leiche Buddhas die Überreſte an mehrere Fürſten und adlige Geſchlechter als Reliquien verteilt wurden, daß auch die Familie Gautamas ſelbſt, die Śākya zu Kapilavaſtu, ſolche Reliquien erhielten und daß ſie darüber einen Stūpa, d. h. einen kuppelförmigen verſchloſſenen Bau[9], errichteten. Dies muß bald nach dem Tode Buddhas geſchehen ſein, der, nach der Berechnung Max Müllers[10], wahrſcheinlich in das Jahr 477 v. Chr. fiel. Im Jahre 1898 hat nun W. C. Peppé jenen von den Śākyas errichteten Stūpa nahe Piprāvā im Tarāi aufgefunden. Die Öffnung des Bauwerks förderte eine Anzahl alter Gefäße, zum Teil mit Koſtbarkeiten gefüllt, zutage. Die Inſchrift einer Urne beſagte in alter Brāhmiſchrift, daß »dieſer Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha

aus dem Geſchlechte der Śākyas die fromme Stiftung der Brüder ſamt den Schweſtern, Kindern und Frauen« ſei[11]. Da die archäologiſche Unterſuchung ergeben hat, daß der Stūpa ſeit ſeiner Errichtung bis zum Jahre 1898 nicht geöffnet worden iſt, ſo kann an der Echtheit nicht gezweifelt werden.

Angeſichts aller dieſer Tatſachen und Wahrſcheinlichkeiten beſteht aber, wie nicht unerwähnt bleiben darf, gleichwohl noch vereinzelter Zweifel daran, daß Gautama Buddha gelebt hat. Ein Forſcher von der Bedeutung R. Otto Frankes iſt der Anſicht, wir wüßten auch heute nicht »das geringſte über die Perſönlichkeit des Begründers dieſer Lehre«, d. h. des Buddhismus. Für Franke iſt »Buddha Gotama« gleichbedeutend mit »N. N.« und »die ſogenannte Buddhalehre vielleicht nur eine Zuſammenfaſſung eines Bündels von Lehrelementen aus dem großen Schatze philoſophiſcher Gedanken, die dem damaligen Indergeiſte in wuchernder und ausgebreiteter Fülle entſtrömten«. Der Echtheit des obenerwähnten archäologiſchen Fundes von Piprāvā ſteht Franke ſkeptiſch gegenüber[12].

2. DAS FEHLEN VON DARSTELLUNGEN BUDDHAS IN DER ÄLTESTEN BUDDHISTISCHEN KUNST. DIE BUDDHISTISCHE SYMBOLIK

Die älteſten uns bekannten Buddhaſtatuen ſind die Steinbilder aus der Landſchaft Gandhāra im heutigen Afghaniſtan, die jedenfalls nicht weiter als bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. zurückreichen, vielleicht aber noch jünger ſind. Aus dem eigentlichen Indien ſind irgendwelche Bildniſſe oder Plaſtiken des Buddha aus vorchriſtlicher Zeit nicht auf uns gekommen. Sie haben auch nicht exiſtiert, wie man mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit annehmen kann. Dafür ſprechen mehrere Erwägungen. Im fünften Jahrhundert ging über Nordindien der Hunnenſturm. Dann ſollen im ſiebenten Jahrhundert n. Chr. Verfolgungen der Buddhiſten durch die Hindus ſtattgefunden haben, bei denen auch buddhiſtiſche Heiligtümer und Bildwerke zerſtört wurden[13]. So wütete die Zerſtörungsluſt u. a. auch in Sarnāth, und dennoch ſind an dieſer Stätte herrliche plaſtiſche Werke aus nachchriſtlichen Jahrhunderten, wie der auf S. 45 abgebildete Buddha, erhalten geblieben. Schon das widerſtandsfähige Material der Steinſkulpturen erklärt es, daß ſie, wenn auch teilweiſe arg beſchädigt, den Bilderſturm überlebten. Ebenſo gingen aus den Eroberungskriegen der von Weſten her eingedrungenen mohammedaniſchen Könige mit all ihren

Plünderungen und Zerſtörungen noch Reſte der buddhiſtiſchen Architektur und Plaſtik hervor. Hätte es alſo in Indien ſteinerne Buddhabilder ſchon vor der Zeit der Gandhāraplaſtiken, alſo etwa im dritten Jahrhundert v. Chr. gegeben, ſo wäre es ſeltſam, wenn gerade dieſe vom Erdboden verſchwunden ſein ſollten. Werke aus Metall ſind ſicherlich von den Bilderſtürmern eingeſchmolzen worden. Auch ſoweit das Material der buddhiſtiſchen Skulpturen Holz geweſen wäre, liegt es auf der Hand, daß die Zerſtörung durch Verbrennung eine reſtloſe ſein konnte, obgleich es auch dann kaum glaublich erſcheint, daß, wenn es hölzerne Statuen tatſächlich gab, keine einzige der Vernichtung entgehen durfte. Hierbei muß man jedoch bedenken, daß in dem Klima Indiens Hitze und Regenzeit die Konſervierung von Holzgegenſtänden durch viele Jahrhunderte, wie wir ſie unter dem in dieſer Beziehung günſtigeren Himmel und im Boden Ägyptens, des mexikaniſchen Hochlandes und Perus beobachten, ſchwer möglich iſt. Mit ſolchen konſtruktiven Erwägungen iſt allerdings wenig geholfen. Viel bedeutungsvoller iſt die Tatſache, daß auf den Steindenkmälern der Aśoka-Periode (Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr.) *das Bild Buddhas ſelbſt noch nicht vorkommt.*

Wir finden in dieſer älteſten Periode buddhiſtiſcher Kunſt *an Stelle des Buddha nur ſeine Symbole.* Hierzu gehört vor allen Dingen das Rad (Sanskrit: cakra). In den heiligen Schriften wird, wenn von der Predigt Buddhas die Rede iſt, geſagt: er drehte das Rad der Lehre (dharmacakra). Damit iſt in die buddhiſtiſche Symbolik ein uraltes Motiv hineingetragen, das bis in die früheſten, aus Sprache und Literatur nachweisbaren Zeiten der ariſchen Inder, bis in die Epoche der vediſchen Poeſie, vielleicht weiter als anderthalb Jahrtauſende v. Chr. zurückreicht. Schon in vediſcher Zeit hatte das Rad eine religiöſe Bedeutung, es war ein Sonnenſymbol, »in ſeiner Vereinigung der Kreisform und des Sichbewegens der Sonne beſonders nahe vergleichbar«[14]. Als ſolches wurde es bei gewiſſen religiöſen Zeremonien als Kultgerät verwendet.

Als buddhiſtiſches Symbol begegnet es ſehr häufig, ſo auch auf dem Relief des Sockels der Buddhaſtatue aus Sarnāth (Abb. S. 45). Zugrunde liegt hier wohl die Anſchauung »vom beſtändig rollenden oder kreiſenden Wandel alles Daſeins, von dem urſächlichen Ineinandergreifen aller Bewegung« (*Lefmann*)[15]. Schon in der Gandhāra-Periode ſehen wir dann die Dharmacakramudrā, d. h. die Geſte des Drehens des Rades der Lehre, bei welcher der Buddha, ohne ein wirkliches Rad zu halten, die Hände in der Weiſe einander zukehrt, als vollführe er mit ihnen die Drehung eines Rades (Tafel 4).

Diese mudrā[16] ist dann in der späteren indischen Plastik (vgl. Abb. S. 45) und überhaupt in der ganzen buddhistischen Kunst bis auf unsere Tage außerordentlich häufig dargestellt worden. Sie blieb keineswegs auf Gautama Buddha beschränkt, sondern wurde auch verschiedenen Bodhisattvas (d. h. solchen Wesen, die dazu bestimmt sind, später einmal Buddha zu werden) beigelegt. Besonders oft beobachten wir sie in der Plastik der lamaistischen Kirche (Tibet, Mongolei), und zwar hier auch bei den Darstellungen von hohen Geistlichen und Heiligen, wie z. B. des tibetischen Reformators Tsoṅ-kʻa-pa[17].

Von anderen Symbolen für Buddha aus der ältesten buddhistischen Kunstepoche nennen wir vor allem den Löwen. Unter den ehrenden Beinamen Buddhas ragen zwei hervor, welche mit dem Namen des Fürstengeschlechts der Śākya verbunden sind, nämlich Śākyamuni, d. h. »Weiser oder Asket aus dem Geschlecht der Śākya«, und Śākyasimha, d. h. »der Löwe«, gleichbedeutend mit »der Große, Erste aus dem Hause Śākya«[18]. In den ältesten erhaltenen indischen Skulpturen erblicken wir daher oft eine Löwengestalt oder deren mehrere als Symbole des Religionsstifters, so auf dem Kapitell einer steinernen Säule in den Ruinen von Sarnāth[19]. Übrigens finden wir auch unter den zweiunddreißig »großen« wie unter den achtzig »kleinen Körperschönheiten des großen Wesens«, die dem Buddha von der Legende zugeschrieben werden, mehrfach Vergleiche wie mit anderen Tieren so mit dem Löwen. So sollen Kinnbacken, Oberkörper und Gang des »großen Wesens« denen des Löwen gleichen.

Aber nicht nur auf den ältesten buddhistischen Denkmälern, sondern auch noch in späteren Jahrhunderten ist eine Darstellung des Buddha nicht vorhanden. Den besten Beweis hierfür liefern die Figuren und Reliefs auf den vier Toren der Umzäunung des großen Stūpa zu Santschi (vgl. unten Anmerkung 13). Diese Tore, die in der Zeit vom zweiten bis ins erste Jahrhundert v. Chr. entstanden sind, sind mit zahlreichen buddhistischen Szenen geschmückt. Manche dieser Reliefs veranschaulichen Vorgänge aus der Buddhalegende, bei denen die Person des Meisters selbst eine Rolle spielt und ihr Auftreten erwartet werden durfte. Und dennoch suchen wir Buddhas Gestalt vergebens. Auf keinem der Tore ist sie dargestellt, und zwar weder als Buddha noch als Bodhisattva, d. h. vor der Erlangung der Erleuchtung. Wir verweisen insbesondere auf die Reliefs des östlichen Tores, die Grünwedel in seiner »Buddhistischen Kunst in Indien«[20] so ausgezeichnet erläutert hat.

Ein anderes lehrreiches Beispiel vom nördlichen Tore wollen wir hier

anführen: auf dem mittleren Architrav erblickt man nebeneinander drei Szenen: links den Bodhibaum, d. h. den Baum, unter welchem Gautama die Erleuchtung erlangte. Verehrende Geſtalten nahen von beiden Seiten dem Baume, an deſſen Fuße ein Thron ſteht. Doch der Thron — iſt leer! Er iſt mitſamt dem heiligen Baum wiederum nur ein Symbol für Buddha ſelbſt. Die beiden anderen Szenen behandeln die Geſchichte der Verſuchung des Bodhiſattvas durch Māra, den Böſen. Rechts iſt das Heer der grinſenden Dämonen, die Māra gegen Buddha führte. Aber wir ſehen nicht den Angriff der teufliſchen Geſtalten auf den unerſchütterlichen Gautama, ſondern die Dämonen wenden die Köpfe zueinander, ſie beraten offenbar über einen neuen Angriff, nachdem ihr erſter Verſuch geſcheitert iſt. Endlich die mittlere Szene: eine nackte kettengeſchmückte Geſtalt ſitzt auf einem Throne, das linke Bein an den Leib gezogen, das rechte zu Boden geſtreckt; kein in ſich verſunkener Einſiedler, ſondern die für Santſchi typiſche Geſtalt eines Königs. Frauen- und ſichtlich auch Kindergeſtalten umgeben ihn. Es iſt niemand anderes als Māra ſelbſt mit ſeinen Töchtern. Nicht die Verſuchung Gautamas durch die lockenden Geſtalten dieſer Töchter ſelbſt wird uns alſo gezeigt, ſondern nur erſt die Aufforderung Māras an ſeine Töchter, den künftigen Buddha zu verlocken und ihn ſo an der Erreichung ſeines Zieles, der Erleuchtung, zu verhindern. Gautama ſelbſt fehlt auch hier[21].

Wir haben nur noch hinzuzufügen, daß dieſe Fortlaſſung der Hauptperſon nicht etwa auf Santſchi beſchränkt iſt, ſondern auch an anderen Kultſtätten wiederkehrt. In Santſchi wie ſchon in der älteren Aśoka-Periode iſt ferner der obenerwähnte Symbolismus auf ſzeniſche Vorgänge ausgedehnt. So findet man in Santſchi wie in Amarāvatī das Rad nebſt zwei Gazellen als Sinnbild der erſten Predigt Buddhas im Tierpark von Benares[22].

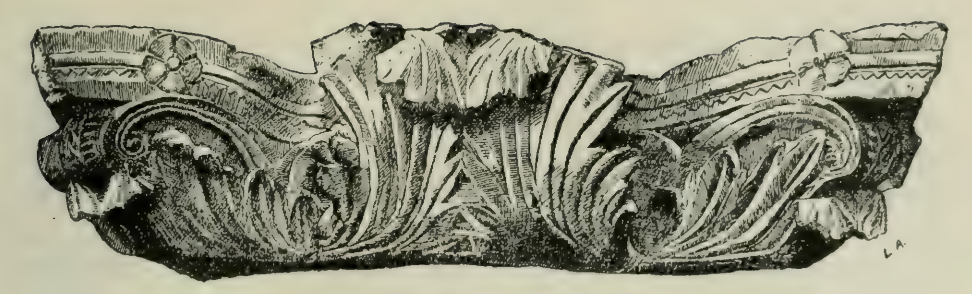
Es kann dahingeſtellt bleiben, ob es zu Gautamas Zeiten überhaupt eine Porträtkunſt in Indien gegeben hat, aber es iſt, wenn nicht gewiß, ſo doch ſehr wahrſcheinlich, daß ein Porträt des Erleuchteten zu ſeinen Lebzeiten oder unmittelbar darauf nicht geſchaffen worden iſt. Denn wenn ſelbſt dieſe Porträts (bildlich oder plaſtiſch) verſchwunden wären, ſo wäre es nun unbegreiflich, weshalb die Kunſt der ſpäteren Jahrhunderte bis zur Gandhāra-Periode offenbar abſichtlich auf die auch nur idealiſierte Darſtellung des Meiſters verzichtete. Die Legende allerdings erzählt mehrfach von Porträts, doch es liegt auf der Hand, daß derartige ſpäter entſtandene Legenden nicht als glaubhafte Überlieferung hiſtoriſcher Tatſachen bewertet werden dürfen. Es handelt ſich hierbei teils um überhaupt nur in der Legende exiſtierende

Stücke, teils um ſolche, welche tatſächlich in ſpäteren Zeiten vorhanden waren, denen aber eine Legende einen älteren Urſprung beilegt. So berichtet der chineſiſche Pilger Fa-hſien, der um das Jahr 400 n. Chr. über Zentralaſien Indien erreichte und dort faſt vierzehn Jahre lang umherreiſte, von einer Legende, nach welcher der König Praſēnajit von Koſala, ein Zeitgenoſſe Buddhas, eine Statue von ihm beſeſſen haben ſoll[23]. Mehr als zweihundert Jahre darauf, von 629 bis 645, zog der chineſiſche Mönch Hſüan-chuang durch Indien[24]. Er berichtet von zahlreichen Buddhaſtatuen, die er in den verſchiedenen Ländern, auch in Gandhāra (Afghaniſtan) ſah, und von den Wunderwirkungen mancher dieſer Bildwerke und anderen Legenden, die an ſie geknüpft werden. Unter anderem ſah er in einem Tempel der Hauptſtadt des Königreiches Kauśāmbī eine Buddhaſtatue aus Sandelholz, die offenbar in einer ſteinernen Niſche ſtand (wörtlich bei Stanislas Julien, I. S. 263: »audessus de laquelle est suspendu un dôme de pierre«). Hſüan-chuang erzählt, daß dieſe Statue der Überlieferung nach auf Veranlaſſung des Königs Udayana geſchaffen worden ſei. Als Buddha die Erleuchtung erlangt habe und zum Himmel aufgeſtiegen ſei, um dort ſeine Lehre im Palaſte der Götter zu verkünden, und drei Monate lang fortblieb, habe der König Udayana, »indem er in Liebe an Buddha dachte«, gewünſcht, ein Bildnis von ihm zu beſitzen, und habe einen mit göttlicher Kraft begabten Meiſter, Buddhas Lieblingsſchüler Maudgalyāyana, zum Himmel hinaufgeſandt, damit er die Geſtalt Buddhas ſchauen und danach eine Statue aus Sandelholz fertigen könne«. Als nun der Tathāgata (d. i. Buddha) herabgeſtiegen war aus dem Palaſte der Götter, da erhob ſich die Statue, die der Künſtler aus Sandelholz gefertigt hatte und trat hin vor den Verehrungswürdigen unſeres Zeitalters. Der Verehrungswürdige ſprach zu ihr in wohlwollendem Tone: »Biſt du müde, (die Menſchen) zu unterrichten? Erleuchte und leite noch die letzten Generationen! Das iſt das glühendſte meiner Gelübde (mein heißeſter Wunſch)[25].«
Nachdem wir oben erkannt haben, daß es zu Buddhas Lebzeiten und in den nächſten Jahrhunderten nach ſeinem Tode bildliche Darſtellungen des Meiſters höchſtwahrſcheinlich oder ſo gut wie gewiß nicht gegeben hat, bedarf es keiner weiteren Darlegung, daß die Statue, die Hſüan-chuang im ſiebenten Jahrhundert n. Chr. ſah, vielleicht ein altes Kunſtwerk war, ſicherlich aber zu einer viel ſpäteren Zeit entſtanden iſt, als die nachträglich an ſie geknüpfte Legende ihr zuſchreibt. König Udayana ſelbſt iſt eine für die indologiſche Wiſſenſchaft problematiſche Perſönlichkeit[26]. Der Bericht des Chineſen iſt jedoch kunſtgeſchichtlich von einer gewiſſen Bedeutung, da wir ſpätere Statuen, ſogar

ſolche aus neueren Zeiten, beſitzen, die aus verſchiedenen Gründen als Wieder=gaben jener von Hſüan=chuang geſehenen Figur betrachtet werden dürfen. Hierauf wird unten noch kurz eingegangen werden.

Am Schluſſe unſerer Bemerkungen über die älteſte buddhiſtiſche Kunſt Indiens mag noch die Frage geſtreift werden, aus welchem Grunde wohl die Geſtalt des Buddha nicht dargeſtellt wurde, bis in Gandhāra, wahrſchein=lich im erſten Jahrhundert v. Chr., eine fremde Kunſt der buddhiſtiſchen Welt ein Idealbild ihres Stifters ſchenkte. Dieſe Frage iſt verſchieden beantwortet worden. Zu der richtigen Löſung dürfte man gelangen, wenn man bedenkt, daß ſchon der älteſten brahmaniſchen Religion Götterbilder als Kultobjekte fremd waren ⟨ſ. unten Anmerkung 31⟩ und daß dementſprechend auch die ältere buddhiſtiſche Kunſt nur Symbole verwendete, Symbole für die Perſon Buddhas, vor allen Dingen aber für ſeine Lehre. Buddha war kein Gott, er wollte auch nicht als Gott, nicht einmal als götterähnliches Weſen gelten. Er hatte die Erleuchtung erlangt und ſeine Lehre verbreitet, ſeinen »Pfad« gelehrt. Ein Kultus ſeiner Perſon lag ihm fern; alles kam ihm auf die Lehre an, und die letzten Worte, die er nach der Legende an ſeine Schüler richtete, waren eine Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdiſchen und eine Mahnung, auf dem »rechten Pfade« weiterzuwandeln, fortzufahren im ſtrebenden Be=mühen. Der Buddhismus war, ſolange die Lehre rein blieb, keine Religion, ſondern eine Philoſophie. Darum war wohl für Symbole der Lehre und ihres Meiſters Raum, nicht aber für ein Bild, für eine Statue zu religiöſer Ver=ehrung[27].

Grünwedel ⟨Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 140⟩ weiſt darauf hin, daß nicht lange nach dem Tode des Meiſters ſich buddhiſtiſche Sekten bildeten, welche allmählich die Perſon Buddhas zu einem vielfach kommentierten philo=ſophiſchen Begriff machten. Indem nun die Kunſt von Gandhāra die apol=liniſche Idealfigur des Buddha ſchuf, führte ſie in den Buddhismus einen Gegenſtand des Kultus ein, ſie verwandelte, mit anderen Worten ausgedrückt, die Philoſophie in eine Religion. Darin liegt, ganz abgeſehen von der künſt=leriſchen Seite, die entſcheidende Bedeutung der Gandhāra=Kunſt, mit der wir uns im Folgenden kurz beſchäftigen wollen.



Korinthisches Kapitell aus Gandhāra
N. Phot. Berlin Mus. VIII C 523 b

3. DIE PLASTIK VON GANDHĀRA

GESCHICHTLICHES. Unter »Gandhāra« verstehen wir hier nicht eine geographische, sondern eine Kulturprovinz, deren Gebiet über die Grenzen der alten Landschaft Gandhāra im heutigen Afghanistan hinausreichte. Bevor im zehnten und elften Jahrhundert die Vorfahren der jetzt lebenden Afghanen einwanderten und der Islam eingeführt wurde, war das Land von indischen Stämmen bewohnt. Als solches wird es schon in frühen griechischen und westasiatischen Quellen genannt, so in den Listen der Satrapien des Perserkönigs Darius [28]. Der oben bereits mehrfach erwähnte König Aśoka (263—259 v. Chr.) suchte den Buddhismus nicht nur in seinem indischen Reiche, sondern auch darüber hinaus zu verbreiten. So gelangten buddhistische Sendboten bis nach Vorderasien, und aus Aśokas Inschriften geht hervor, daß er wegen Einführung des Buddhismus mit den Königen von Syrien (Antiochius II.) und Ägypten (Ptolemaios Philadelphos) verhandelte. Schon damals werden buddhistische Missionare auch nach Gandhāra gekommen sein. Zwei der Steinpfeiler mit Inschriften, in welchen der König Aśoka die Völker zur Annahme der buddhistischen Lehre auffordert, sind sogar im Gebiete von Gandhāra gefunden worden. — Im Jahre 242 v. Chr. fand dann das buddhistische Konzil zu Pāṭaliputra (dem heutigen Patnā), der Hauptstadt des Reiches Magadha (dem heutigen Bihar), statt, nach welchem buddhistische Missionare nach allen Himmelsrichtungen entsandt wurden. Von diesen ging Madhyāntika als Apostel nach Kaschmir und Gandhāra. Für uns ist nun vor allem die Frage wichtig, mit welcher künstlerischen Kultur der Buddhismus in Gandhāra zusammentraf. Welche Völker saßen damals in Gandhāra? Im Jahre 327 v. Chr. war bekanntlich Alexander der Große über den Paß von Kabul nach Nordwestindien hinuntergezogen. Damit wäre das Land

einer gewiſſen Einwirkung der helleniſchen Kultur offen geweſen. Doch A. Foucher (L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra II, 2 S. 426f.) weiſt zutreffend darauf hin, daß wenigſtens auf dem Gebiet der Kunſt Spuren des Alexanderzuges in Indien nicht nachweisbar und auch wenig wahrſcheinlich ſind, da von Künſtlern im Gefolge des Königs nichts überliefert iſt. Immerhin wird angenommen, daß ſchon Alexander dort Münzen prägen ließ.

Als nach dem Tode Alexanders seine Heerführer die Herrſchaft unter ſich teilten und ſo die Reiche der Diadochen entſtanden, gelangten die indiſchen Beſitzungen an Seleukas I. Nikator, den Beherrſcher des ſyriſchen Reiches. Unter deſſen Enkel Antiochus II. (261—246 v. Chr.) empörte ſich der Statthalter von Baktrien, Diodotus, um das Jahr 256 (nach anderer Anſicht um 250) und machte ſich zum ſelbſtändigen König. So entſtand das griechiſch-baktriſche Reich, deſſen Herrſcher ſeit Eukratides eine Reihe von Eroberungszügen nach Indien hinein unternahmen, bis der Höhepunkt dieſer kriegeriſchen Ausdehnung unter Menandros (150 v. Chr.) erreicht war. Nach Menandros' Tod entſtanden innere Kämpfe der Griechen, durch welche das Reich ſo geſchwächt wurde, daß es ſchon nach einigen Jahrzehnten den Einbrüchen der Parther unter Mithridates (etwa 139 v. Chr.) und darauf der ſkythiſchen Nomaden, der Saken und der von den Chineſen ſo genannten Yüeh-chi erlag (etwa 126 v. Chr.). Darauf folgte eine lange Reihe indo-ſkythiſcher Könige. Nähere Einzelheiten über dieſe Periode fehlen. Aber eine Fülle von ausgegrabenen Münzen gibt doch eine Vorſtellung der dynaſtiſchen Verhältniſſe. So wiſſen wir, daß zeitweilig mehrere Reiche und Dynaſtien nebeneinander beſtanden haben müſſen, und kennen aus den Münzaufſchriften zahlreiche Namen von Königen. (Vgl. darüber, außer der unten in Anm. 34 zitierten numismatiſchen Literatur, A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique uſw. II, 2, vor allem S. 435f.)

Aus den vorſtehenden gedrängten, hiſtoriſchen Daten iſt zu erſehen, daß der Buddhismus bei ſeiner Einführung in Gandhāra um die Zeit des Diodotus eine helleniſtiſche, d. h. aus griechiſchen und orientaliſchen Elementen zuſammengeſetzte Kultur vorfand. Doch ſchon vorher hatten die Inder eine Vorſtellung von griechiſcher Kunſt, insbeſondere von griechiſcher Art der Menſchendarſtellung erhalten, und zwar aus den Münzen.

DIE MÜNZEN BIS ZUR PRÄGUNG DER BUDDHAGESTALT UNTER KANIṢKA (um 100 n. Chr.). Von den Münzen der griechiſchen und indo-ſkythiſchen Könige iſt eine große Zahl auf uns gekommen. Der Ein-

fluß dieser Münzen, besonders der von den griechischen Herrschern geprägten, auf die Geschmacksbildung der nordwestlichen Inder überhaupt wie auf die Auffassung der menschlichen Gestalt im besonderen darf nicht unterschätzt werden. Wir haben es hier nicht etwa mit degenerierten Erzeugnissen einer hellenistischen Provinzialkunst zu tun, sondern oft mit Prägungen von »edelstem, rein griechischem Stil« (v. Sallet-Regling[29]). Die Münzen aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. »zeigen uns« — so schreibt v. Sallet — »zuweilen Bildnisse von einer ganz eigenartigen, sich von allen anderen griechischen Münzen unterscheidenden, äußerst lebenswahren, derb realistischen Auffassung, die zu den besten Porträtarbeiten gehören, welche wir aus dem Altertum besitzen, und Zeugnis von der hohen Kultur jener Reiche ablegen«. — Um zu einem tieferen Verständnis für den eigenartigen Synkretismus zu gelangen, den uns die Kunst von Gandhāra zeigt, darf man an diesen Münzen nicht vorübergehen[30]. Ob Alexander der Große selbst schon in Baktrien oder Indien Münzen prägen ließ, ist zweifelhaft, aber, wie schon oben bemerkt, nicht unwahrscheinlich[31]. Die ersten, und zwar schönen griechischen Münzen prägte nach dem Jahre 306 v. Chr., also bereits vierzig Jahre vor Aśoka, Sophytes, ein indischer Fürst im heutigen Panjāb, ein Vasall Alexanders des Großen. (v. Sallet, Die Nachfolger Alexanders usw. [vgl. unten Anm. 34] S. 166 und 285.) Es folgen Prägungen von Andragoras (etwa 300 v. Chr.), Diodotus (250 v. Chr.), Euthydemos (210 v. Chr.) usw. (Vgl. Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings p. XIX and Plate 1.)

Für uns sind nun drei Momente von besonderem Interesse, nämlich:

1. Schon unter einem hellenischen Herrscher, Agathokles (etwa 200 v. Chr.), taucht eine Münze mit buddhistischen Symbolen auf, einerseits einem Baum mit Umzäunung, d. h. dem Bodhibaum, andererseits einem Stūpa (vgl. unten Anm. 13). Später folgen andere Symbole, besonders Tiere, wie der Löwe, der Elefant (der Bodhisattva ging nach der Legende in Gestalt eines jungen, weißen Elefanten in den Leib seiner Mutter ein) usw. (Vgl. hierüber auch A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique usw. II, 2 p. 437.) Dagegen sind Münzen mit der Darstellung des Buddha aus dem zweiten Jahrhundert, ja überhaupt aus vorchristlicher Zeit nicht gefunden worden. Die Tatsache, daß die Herrscher eines Landes, welches seit der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. den Buddhismus kannte und buddhistische Missionare aufgenommen hatte, im zweiten Jahrhundert schließlich Münzen mit buddhistischen Symbolen, aber vorerst nicht mit der Gestalt des Meisters prägen

konnten, iſt ein wichtiger Fingerzeig nicht nur für die Datierung der älteſten Gandhārabuddhas, ſondern — negativ — auch dafür, daß es vor der ſpäteren Schaffung der Idealgeſtalt des Buddha in Gandhāra andere Buddhadarſtellungen nicht gegeben haben wird, wie wir ſchon oben darlegten. Dieſe numismatiſche Feſtſtellung ſteht alſo mit den oben berichteten Ergebniſſen der Archäologen in Harmonie.

2. Das erſte Jahrhundert n. Chr. enthüllt in den Münzen nichtgriechiſcher ⟨ſkythiſcher⟩ Könige einige archäologiſche Tatſachen von außerordentlicher Tragweite. Einmal nämlich läßt ſich ein Vorgang beobachten, deſſen Kenntnis die Grundlage für das Verſtändnis eines großen Teiles der buddhiſtiſchen Kunſt bis nach Oſtaſien hin bildet: die Umwandlung von Götterformen der Antike in indiſche Göttergeſtalten, vielleicht ſogar die Entſtehung indiſcher Göttertypen aus helleniſchen. Von Anfang an findet man auf den baktriſchen Münzen, ebenſo wie auf ſolchen aus dem europäiſchen Gebiete der Antike, außer den Porträts der Könige die wohlbekannten Figuren griechiſcher Götter wie Zeus oder Athene, oder Halbgötter wie Herakles. Profeſſor Percy Gardner hat an Hand der Münzenſchätze des Britiſchen Muſeums in ſeinem Werke The Coins of the Greek and Skythic Kings ⟨unten Anm. 34⟩ S. LVIII f. die fernere Entwicklung in lehrreicher Weiſe gezeigt. Auf den Münzen des Gondophares ⟨eines Königs von vermutlich parthiſchem Stamme, 20—30 n. Chr.⟩ ſcheint zuerſt eine indiſche Gottheit aufzutauchen. Es iſt Śiva, zu deſſen Attributen der Dreizack gehört. Aber dieſe Waffe allein genügt nicht, um den Gott auszuweiſen; man könnte ihn, wie Gardner bemerkt, ebenſogut Poſeidon nennen. Unter Kadphiſes II., einem Könige der Yüeh-chi ⟨etwa 50—60 n. Chr.⟩ ſteht dann aber neben demſelben Gott ein Stier, und durch dieſe Begleitung ſeines heiligen Tieres iſt nun Śiva zweifelsfrei identifiziert. Münzen des Azes ⟨ebenfalls eines ſkythiſchen Königs, zweite Hälfte des erſten Jahrhunderts v. Chr.⟩ tragen das Bildnis der graziöſen Pārvatī oder der Lakṣmi. Unter den Münzen des Kaniṣka ⟨Kanerkes⟩, eines Nachfolgers Kadphiſes II. ⟨um 100 n. Chr.⟩, begegnet uns eine eigenartige Verſchiedenheit. Kaniṣka, wohl der mächtigſte der indo-ſkythiſchen Könige, beherrſchte ein weites Reich, das ſich von Kabul ⟨Afghaniſtan⟩ aus bis in die heutigen Nordweſtprovinzen Indiens erſtreckte. Die Daten ſeiner Regierungszeit ſind umſtritten, der Anfang wird in die letzten beiden Jahrzehnte des erſten Jahrhunderts, das Ende in die erſte Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. verlegt. Urſprünglich ein Feind des Buddhismus, wurde Kaniṣka ſpäter ein eifriger Anhänger dieſer Lehre. Unter ſeiner Regierung fand das

Konzil zu Jālandhara ſtatt, auf welchem die heiligen Schriften revidiert wurden. Kaniṣka gilt den nördlichen Buddhiſten als Schützer und Förderer der Lehre, ebenſo wie Aśoka den ſüdlichen[32]. Die Münzen aus der Zeit dieſes Königs geben nun ein Spiegelbild ſeiner religiöſen Wandlung: auf einigen ſieht man den Hindugott Śiva, nun ſchon in ganz indiſcher Geſtalt, mit vier Armen und mit ſeinen Attributen. Andere dagegen — und dieſe ſind für unſere Betrachtung die intereſſanteſten — tragen die Darſtellung des Buddha. Entdeckt wurden dieſe Münzen von Cunningham, der ſie im Jahr 1845 ver-



Münze mit Buddhadarſtellung

laut Inſchrift auf der (hier nicht abgebildeten) Vorderſeite aus der Zeit des Königs Kanerkes (Kanishka), welcher ganz Nordweſt-Indien und das Tal von Kabul beherrſchte (um 100 n. Chr.). N. Phot. bei Percy Gardner, Pl. XXVI, 8. Der Buddha, mit Nimbus im Hintergrunde, trägt griechiſche Gewänder, *χιτών* und *ἱμάτιον*. Die (abgegriffene) rechte Hand iſt erhoben oder vorgeſtreckt, die linke hält eine Falte des Gewandes. Links vom Beſchauer die griechiſche Inſchrift *BOΔΔO* = Buddha. Originaldurchmeſſer 2 cm

öffentlichte[33]. Von den wenigen bisher bekannt gewordenen Exemplaren befindet ſich eines mit der Darſtellung eines ſitzenden Buddha im Münzkabinett zu Berlin, ein anderes Exemplar mit ſtehender Buddhafigur aus dem Beſitz des Britiſchen Muſeums zeigen wir hier in Vergrößerung.

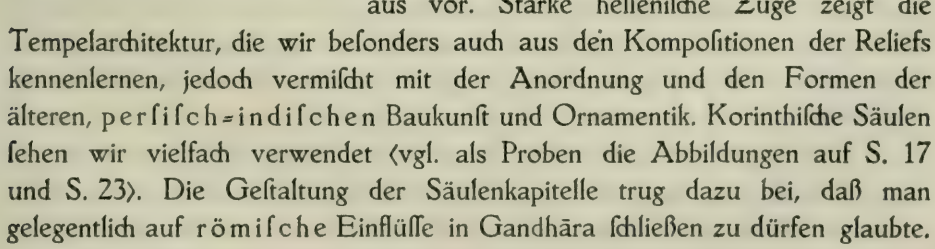
Nachdem dieſe Münzen bekannt geworden waren, glaubte man, in ihnen die älteſte Buddhadarſtellung überhaupt zu beſitzen (ſo noch v. Sallet). In der Tat lag die Bedeutung dieſer Funde aber vor allem darin, daß man eine annähernd ſichere Datierung als Grundlage gewonnen hatte. Der Augenſchein hätte zeigen müſſen, daß dem Bilde auf der Münze offenbar eine Statue zum Vorbilde gedient hatte, die alſo älter ſein mußte als die Münze, und ferner hätte eine einfache Überlegung zu der Erkenntnis führen ſollen, daß es ſchon eine Zeitlang Buddhaſtatuen gegeben haben mußte, ehe ſie zum Gegenſtand eines Münzbildes gewählt wurden. Und es iſt ſogar durchaus nicht notwendig, anzunehmen, daß die offizielle Anerkennung, ge-

wiſſermaßen die ſtaatliche Sanktion dieſer Statuen durch ihre Wiedergabe auf den Münzen ſchon bald nach der Schöpfung der erſten Buddhabilder erfolgt ſei, zumal Kaniṣka, wie bemerkt, erſt ſpäter ſich zum Buddhismus bekannte[34]. Aus dieſen Münzen läßt ſich für das Verſtändnis der Entſtehung der Gandhāraplaſtik und damit der älteſten Darſtellung des Buddha viel lernen. Denn die Geſtalten, die wir hier erblicken, ſind typiſche Gandhārafiguren, wie auch dem unbefangenen Auge ein Vergleich der oben gezeigten Münze des Britiſchen Muſeums mit unſerer Tafel 1 auf den erſten Blick zeigt. Aber vielleicht ebenſo wichtig wie die Figur ſelbſt ſind andere Einzelheiten dieſer Münzen. Da iſt zunächſt die Schrift zu erwähnen: ſie iſt, wie man auf dem hier abgebildeten Stücke ſieht, griechiſch. Das hier gezeigte Londoner Exemplar trägt den Namen BODDO, während andere Stücke BOYDO (»boudo«) aufweiſen. Obwohl Kaniṣka ein König von ſkythiſchem Stąmme war, ſind die Aufſchriften ſeiner Münzen, auch diejenigen in indiſcher Sprache, doch grundſätzlich in griechiſchen Lettern geſchrieben. Es iſt bemerkenswert, daß es außer den älteren Münzen mit Darſtellungen von Hindugöttern und den offenbar ſpäteren mit Abbildungen von Buddhaſtatuen eine ganze Anzahl von Münzen des Kaniṣka gibt, auf denen wir noch helleniſche Göttergeſtalten ſehen. Die Vielfältigkeit der Elemente, aus denen die Kultur von Gandhāra zuſammengeſetzt war, tritt ſchon daraus deutlich in die Erſcheinung.

Bevor wir das Gebiet der Numismatik verlaſſen, wollen wir noch auf eine Tatſache hinweiſen: mögen auf den Münzen des Kaniṣka griechiſche oder indiſche Götter oder mag der Buddha abgebildet ſein, faſt durchweg zeigt die Rückſeite das Bild des über ein Feuerbecken geneigten, opfernden Königs. Hier haben wir eine Beſtätigung der oben wiedergegebenen Anſicht Grünwedels, daß ſchon in Gandhāra aus dem Lehrer und Meiſter ein wie ein Gott verehrtes Weſen geworden war, deſſen bildliche Darſtellung ebenſo als Gegenſtand des Kultus diente wie das Bild irgendeiner griechiſchen oder indiſchen Gottheit.

DER BUDDHA IN DEN STEINSKULPTUREN VON GANDHĀRA. Eine Vorſtellung von der Kunſt von Gandhāra aus den Originalen zu gewinnen iſt inſofern ſchwierig, als gerade die hervorragendſten Werke in indiſchen Muſeen aufbewahrt werden (vor allem in Lahore und in Kalkutta). In Europa iſt die recht reichhaltige Sammlung des Muſeums für Völkerkunde zu Berlin bemerkenswert. Glücklicherweiſe iſt eine große Anzahl der bisher bekannten Stücke, ſoweit ſie für die kunſtgeſchichtliche Er

kenntnis von Bedeutung ſind, jetzt in Profeſſor A. Fouchers Standardwerk »L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra« (Paris, Bd. I 1905, Bd. II, 1 1918, Bd. II, 2 1922) abgebildet*, während Profeſſor A. v. le Coq im erſten Bande ſeines Monumentalwerkes »Die buddhiſtiſche Spätantike in Mittelaſien« (vgl. unten Anm. 28) die ſchönſten Werke der Berliner Sammlung in einer Reihe von ausgezeichneten Reproduktionen vereinigt hat, welche es ermöglicht, auch den künſtleriſchen Eindruck der Originale nachzuempfinden.



Korinthiſche Säule. Fragment eines Haut-Reliefs von Gandhara
N. Phot. Berlin Muſ. VIII C 545a

Der buddhiſtiſche Charakter der in Gandhāra gefundenen Steinſkulpturen iſt ſchon ſeit dem Jahre 1852 bekannt[35]. Unter den Archäologen, denen wir die Bearbeitung, Veröffentlichung und Erläuterung dieſer Funde verdanken, ſteht der britiſche General Alexander Cunningham an erſter Stelle. Von anderen bedeutenden Namen erwähnen wir James Prinſep, Vincent Smith, Waddell, J. Burgeß, Senart, A. Grünwedel, A. Foucher[36]. Schon früh richtete ſich auch die Aufmerkſamkeit der klaſſiſchen Archäologen auf dieſes Gebiet. So ſchrieb im Jahre 1876 Ernſt Curtius: »Die altindiſche Handarbeit iſt von griechiſcher Kunſt neu befruchtet worden, der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitiſch, durchdrangen ſich und ſchufen eine eigene Kunſtwelt, deren Anſchauung uns erſt jetzt vergönnt iſt, die gräco-buddhiſtiſche ...[37]. In der Fülle der Geſtalten, Architekturformen und Ornamente, die uns in Gandhāra begegnen, herrſcht aber das griechiſche Element durchaus vor. Starke helleniſche Züge zeigt die Tempelarchitektur, die wir beſonders auch aus den Kompoſitionen der Reliefs kennenlernen, jedoch vermiſcht mit der Anordnung und den Formen der älteren, perſiſch-indiſchen Baukunſt und Ornamentik. Korinthiſche Säulen ſehen wir vielfach verwendet (vgl. als Proben die Abbildungen auf S. 17 und S. 23). Die Geſtaltung der Säulenkapitelle trug dazu bei, daß man gelegentlich auf römiſche Einflüſſe in Gandhāra ſchließen zu dürfen glaubte.

* Dieſes Werk iſt im folgenden gemeint, wenn »A. Foucher« ohne Zuſatz zitiert wird.

Foucher hält dies nicht für zutreffend; wir werden aber unten ſehen, daß die Annahme wenigſtens eines aus römiſcher Zeit ſtammenden helleniſtiſchen Einfluſſes nicht ohne weiteres abgelehnt werden kann. Intereſſant iſt es, daß inmitten der Akanthusblätter der Säulenkapitelle zuweilen kleine Buddha-figuren in der Haltung der Meditation ſitzen. Zu erwähnen iſt noch, daß eine ganze Anzahl der griechiſchen Halbgötter bzw. niederen Götter hier auftaucht, unter denen Tritonen und Nereïden eine beſonders große Rolle ſpielen.

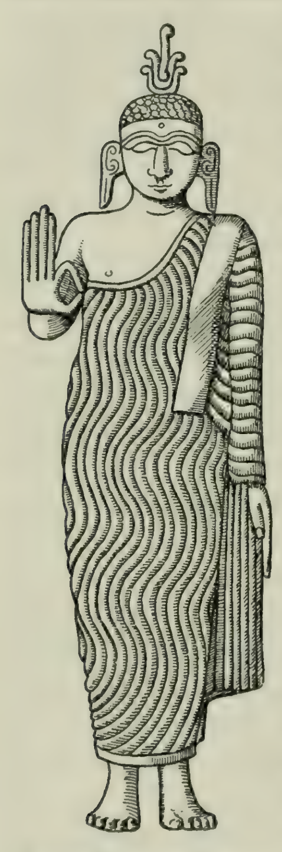
Weſentliche Grundzüge der Entwicklung des Buddhatypus in Gandhāra wurden zuerſt von Vincent Smith und Albert Grünwedel nachgewieſen. Auf Grünwedels ſcharrſinnige Darlegungen in ſeiner »Buddhiſtiſchen Kunſt in Indien« gründeten ſich die Arbeiten von Alfred Foucher (vgl. unten Anm. 27). Seither hat Foucher die Kunſt von Gandhāra zum Gegenſtand eines Spezialſtudiums gemacht, als deſſen Frucht ſein bereits mehrfach erwähntes Hauptwerk (oben S. 23) nunmehr vollendet vorliegt. Dieſes glänzend ge-ſchriebene Werk dürfte einſtweilen einen Abſchluß bedeuten. Foucher hat ſich hier wohl mit ſämtlichen Fragen, insbeſondere mit dem Problem der Ent-ſtehung und des Alters der Gandhārakunſt auseinandergeſetzt. Er zeigt auch an der Hand eines reichen Bildermaterials wieder die getreue Bewahrung der in Gandhāra geſchaffenen Formen bis nach Oſtaſien.

Wir haben an die Spitze unſerer Reihe von Bildern typiſcher Buddha-ſtatuen aus den wichtigſten Gebieten des Buddhismus als Einleitung einige Abbildungen von Gandhāraſkulpturen geſtellt, um demjenigen, dem dieſe Kunſt noch fremd iſt, wenigſtens einen ungefähren Eindruck von ihr zu ermöglichen. Da hierfür nur wenige Tafeln zur Verfügung ſtanden, ſo war die Auswahl aus der Fülle der verſchiedenartigen Darſtellungen einigermaßen ſchwierig, und zwar um ſo mehr, als es uns darauf ankam, hier auch die ſchon in Gandhāra beginnende Neigung zur ſtändigen Wiederholung von Typen und damit zur Schematiſierung zu veranſchaulichen. Beſonders ist zu beachten, daß gerade hier nicht bezweckt war, künſtleriſch bedeutende Werke vorzuführen. Wer den Reichtum der Formen der Darſtellung und die ſtufen-weiſe Entwicklung der einzelnen Typen näher kennenlernen will, ſei auf Fouchers Werk verwieſen.

Es iſt ſeltſam, daß bis in die jüngſte Zeit die der Wiſſenſchaft ſeit ſo langen Jahrzehnten bekannte, in ſo vielen Skulpturen erhaltene und in zahl-reichen Schriften behandelte Kunſt von Gandhāra weiteren Kreiſen der Ge-bildeten unbekannt geblieben iſt. Dies gilt allerdings für die Ergebniſſe der indiſchen Archäologie allgemein und ſelbſt noch, wie man immer wieder be-

obachten kann, für die bedeutſamen Funde der Expeditionen der letzten Jahre in Zentralaſien. Wieviel reger war und iſt dagegen doch das öffentliche Intereſſe für die Ausgrabungen in Troja und Pergamon, in Vorderasien und in Ägypten! Die Urſache liegt wohl darin, daß Geſchichte und Kulturen Aſiens abſeits von den allgemeinen Bildungsſtoffen und den unmittelbaren und allgemein bekannten Wurzeln der lebenden europäiſchen Kulturen liegen, ſo daß es begreiflich iſt, wenn ſelbſt das Bedürfnis, mit ihnen näher bekannt zu werden, außerhalb des Fachgelehrtenkreiſes kaum vorhanden war. So löſt denn der erſte Anblick einer Plaſtik aus Gandhāra, beſonders einer ſtehenden Buddhafigur, gewöhnlich lebhaftes Erſtaunen aus. Gerade die frühen Stücke von ausgeſprochen antikem Habitus laſſen ihren buddhiſtiſchen Charakter in der Tat manchmal nicht auf den erſten Blick erkennen. Betrachtet man das auf unſerer Tafel 1 gezeigte Relief eines Buddha aus Takht-i-Bahāī, ſo ſteigt, wenn man von dem Nimbus hinter dem Kopfe abſieht, etwa die Erinnerung an die Statue des ſtehenden Sophokles in ſeinem faltenreichen Gewand auf, welche ſich im Lateran zu Rom befindet (Kopie eines griechiſchen Originals aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.). Die abgebrochene rechte Hand unſerer Figur iſt nach der Hauptfigur des auf Tafel 5 abgebildeten (übrigens ſpäteren und, wie man ſieht, künſtleriſch ganz unbedeutenden) Reliefs zu ergänzen. Man ſieht, daß die Hand lehrend oder mahnend erhoben ſein, ebenſogut aber eine zurückweiſende Geſte zum Ausdruck bringen kann. Wir werden unten ſehen, daß der ſtehende Buddha mit deutlich zurückweiſend erhobener Hand in der Legende und Ikonographie S i a m s tatſächlich mit jener oben-erwähnten legendären Epiſode in Verbindung gebracht wird, bei welcher der Meiſter ſeine auf Befehl des Königs Udayana gefertigte Sandelholzſtatue mahnend zurückgewieſen haben ſoll (vgl. oben S. 15 und Tafel 42 b). Faſt in allen Gebieten der buddhiſtiſchen Plaſtik taucht dieſe Geſte auf, und es mag außer der ſiameſiſchen verſchiedene andere Legenden zu ihrer Erklärung geben. Vielleicht iſt aber die Auffaſſung jener Geſte als einer zurückweiſenden und die Kombination mit einer entſprechenden Legende erſt nachträglich aufgekommen und die urſprüngliche Bedeutung tatſächlich die des Lehrens geweſen. In der neueren buddhiſtiſchen Plaſtik Ceylons finden wir den hier abgebildeten Typus, der dort ſehr wahrſcheinlich auf ſiameſiſche Vorbilder zurückgeht, wie denn überhaupt eine Wechſelwirkung der buddhiſtiſchen Kulturen dieſer beiden Gebiete aufeinander ſtattgefunden hat. Hier formen Daumen und Zeigefinger der Hand eine Andeutung des »Rades der Lehre«, ſo daß wir hier ſicherlich eine Geſte des Lehrens oder Predigens vor uns

haben. Dieſe Darſtellung des Buddha wiederholt ſich bis nach Japan, ſie iſt beiläufig die früheſte, die für Siam nachweisbar iſt. ⟨Voretzſch [unten Anm. 71] S. 13.⟩ Die Urform aber iſt, wie wir geſehen haben, in Gandhāra entſtanden. Es iſt nicht nur zweifelhaft, ſondern ſogar unwahrſcheinlich, daß ſchon die Haltungen der früheſten Skulpturen des Buddha in Gandhāra ſtets eine beſtimmte, den kanoniſchen Schriften oder irgendwelchen Legenden entſprechende Bedeutung gehabt hätten. Die Künſtler von Gandhāra, die, als Abkömmlinge von Griechen oder als Miſchlinge aus den im Lande zuſammengetroffenen Völkern, doch in griechiſchen Formen der Kunſt erfahren, zum erſten Male Abbilder des erhabenen Mannes ſchaffen wollten, von deſſen Leben und Lehre ſie wußten, konnten nur ein Idealbild entwerfen, welches ihren komplexen Vorſtellungen entſprach. Die griechiſche Tracht war in jenem Land helleniſtiſcher Kultur von ſelbſt gegeben, und zu ihrer Anerkennung und immer wieder erneuten Verwendung als Tracht des Buddha, bis in ſpätere Jahrhunderte und weit über die Grenzen von Gandhāra hinaus, mag ihre »faltenreiche Fülle« beigetragen haben »durch die Würde, welche ſie der menſchlichen Geſtalt verleiht« ⟨Curtius a. a. O. S. 93⟩. Für die Haltung der Figur jedoch ergeben ſich verſchiedene maßgebliche Geſichtspunkte: die ſitzende Haltung mit untergeſchlagenen Beinen, in welcher die meiſten Buddhaſtatuen aus allen Gebieten dargeſtellt ſind, iſt, wie man weiß, ganz und gar nicht griechiſch, ſondern orientaliſch, und zwar in der beſonderen hier vorliegenden Art rein indiſch, und übrigens nicht etwa ſpezifiſch buddhiſtiſch. Es iſt die typiſche Stellung, welche der indiſche Mönch, der Einſiedler, der Asket ſeit unabſehbarer Zeit vor Buddha und ſeinen Zeitgenoſſen bis auf den heutigen Tag einzunehmen pflegt, um der inneren Einkehr und Beſchauung obzuliegen. So heißt es im Sāmaññaphala-Sutta des Dighanikāya: Ausgerüſtet mit jenen bei Alltagsmenſchen nicht zu findenden Dingen: den Schatz der ſittlichen Zucht, der Wachſamkeit gegen die Sinne, der beſonnenen



Buddhaſtatue aus Ceylon
Berlin Muſ., Zinnlegierung, etwa 1/8 n. Gr. Der Typus kommt auch in Meſſing oder Bronze vor. Die vorgeſtreckte Rechte ⟨mit ſechs Fingern!⟩ formt mit Daumen und Zeigefinger das »Rad der Lehre«. Vgl. hierzu den Text S. 25, 27 und 86

Vollbewußtheit und der Zufriedenheit, ſucht er ‹d. i. der bhikkhu [bhikṣu] = Bettelmönch› eine weltentrückte Wohnſtätte auf: die Einöde, den Raum unter den Luftwurzeln eines Baumes, eine Schlucht, eine Felſenhöhle, einen Beſtattungsplatz, ödes Waldgeſtrüpp, eine Stelle unter freiem Himmel oder einen Strohhaufen. Dort ſetzt er ſich nach der Mahlzeit, vom Almoſengange zurückgekehrt, mit gekreuzten Beinen nieder, mit gerade aufgerichtetem Oberkörper, und pflegt die ernſte Sammlung ſeines Innern, daß auch im Antlitz deren Ernſt ſich ſpiegelt[38]. Schon Gandhāraſkulpturen der beſten, älteren Zeit, in Geſichtsbildung und Gewandbehandlung rein griechiſch, weiſen dieſe echt indiſche Stellung auf, ſo z. B. das bekannte herrliche Relief des ſitzenden Buddha aus Takht-ī-Bahāī im Berliner Muſeum ‹abgebildet bei Grünwedel, »Buddhiſtiſche Kunſt in Indien« Abb. 72, S. 141 und bei A. v. le Coq, »Buddhiſtiſche Spätantike in Mittelaſien« I› und eine ganze Reihe anderer, von denen ich noch das bei A. Foucher, II, 2, Fig. 480 S. 495 gezeigte ſchöne Stück des Muſeums zu Kalkutta hervorhebe. Daß auch dieſe ſpezifiſch indiſche Haltung voll unerſchütterlicher Ruhe früheſtens in der gräco-buddhiſtiſchen Plaſtik nachweisbar und höchſtwahrſcheinlich erſt dort zum Gegenſtand künſtleriſcher Darſtellung gemacht worden iſt, iſt bemerkenswert. Werfen wir noch einen Blick auf den ſtehenden Typus ‹Tafel 1›. Iſt die ſitzende Stellung mit übereinandergeſchlagenen Beinen indiſch, ſo iſt die unbewegt ſtehende Geſtalt als Abbild eines ‹lehrenden› Mönches ſo unindiſch wie nur möglich, ſie entſpricht ganz und gar nicht der urſprünglichen indiſchen Vorſtellung, gehört vielmehr gänzlich der Geſtaltenwelt der Antike an. Hier iſt alſo nicht nur Gewand und Körperbildung, ſondern auch die Auffaſſung der Perſönlichkeit überhaupt nicht orientaliſchen, vielmehr griechiſchen Idealen entſprungen. So ſehen wir, wie ein Teil der Künſtler von Gandhāra tatſächlich einen indiſchen Vorwurf mit künſtleriſchen Mitteln der Antike meiſterten, indem ſie ihren Werken teils die indiſche Geſtalt des ſinnend ſitzenden Mönches zugrunde legten, teils in ſpäterer Zeit — wenn ſie nicht den Mönch, ſondern den Verkünder ſeiner Lehre meinten — die indiſche Geſte ‹mudrā› des »Drehens des Rades der Lehre« wiedergaben ‹Tafel 4›. Auf der anderen Seite erſcheint die Urform des ſtehenden Buddha nur als der Typus eines Redners oder Lehrers, wie man ihn aus Bildwerken der Antike kennt, eines Typus, der, ganz abgeſehen von ſeinem Gewande, auch in der Haltung keine Weſenszüge eines indiſchen bhikṣu aufweiſt. Dazu trat im Laufe der Entwicklung eine ganze Reihe mannigfacher anderer Darſtellungsweiſen.

Unbekannt war den Indern auch der Nimbus ‹Heiligenſchein›, den man

z. B. auf unſeren Tafeln 1, 2, 4 in teilweiſe fortgebrochenem Zuſtand, auf Tafel 6 noch vollſtändig ſieht. Dieſer Nimbus iſt ebenfalls griechiſcher, wenn auch ſpäter (alexandriniſcher) Herkunft, und zwar als Attribut von Geſtirngottheiten (Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 83), ebenſo wie der ihm verwandte Strahlenkranz (vgl. Tafel 27).

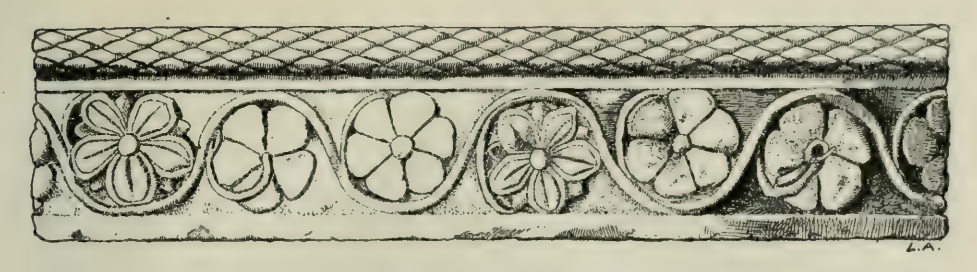
Die Geſtalten der Buddhas bilden, wie aus dem oben Geſagten hervorgeht, nur einen Teil, wenn auch den Hauptgegenſtand der Gandhārakunſt. Wir müſſen uns damit begnügen, hier gewiſſe Momente hervorzuheben, welche für das Verſtändnis der Körperdarſtellung notwendig ſind.

Nach der Legende hat der Buddha eine große Anzahl beſonderer, ihn von anderen Menſchen unterſcheidender Körpermerkmale. Es ſind die 32 »großen« und die 80 »kleinen« Körperſchönheiten des »großen Weſens« (mahāpuruṣa). Von dieſen intereſſieren uns hier einige im Hinblick auf ihre Verwendung in der Plaſtik[39]. Zunächſt iſt zu bemerken, daß dieſe »Körperſchönheiten des großen Weſens« wenigſtens zum Teil ſicherlich älter ſind als der Buddhismus. Entſprechend ihrer myſtiſchen Veranlagung und ihrer Neigung, in ſcheinbaren Äußerlichkeiten Anzeichen und Wirkungen von beſonderer, tieferer Bedeutung zu erblicken, haben die Inder ſchon in ſehr früher Zeit eigenartige Lehren von Weſen und Bedeutung der einzelnen Körperteile entwickelt. Auch der Glauben, daß der Einſiedler und Asket, der ſich von den übrigen Menſchen abgeſondert hat, um die Wahrheit zu ſuchen, ſich nicht nur in ſeinem Streben, ſondern auch körperlich von anderen Menſchen unterſcheide, entſpricht ganz der indiſchen Auffaſſung. Es gibt ferner gute, d. h. Glück verheißende, und ſchlimme Zeichen. Schon an den Körpermerkmalen des Kindes iſt das Schickſal des Menſchen dem kundigen Brahmanen erſichtlich. Darum erzählt die Legende, daß vor der irdiſchen Geburt des Bodhiſattva göttliche Boten zur Erde hinunterſtiegen, um die Brahmanen über die Zeichen des »großen Weſens« zu belehren. Dieſes Weſen iſt dazu beſtimmt, entweder ein irdiſcher Herrſcher zu werden oder ein Buddha (vgl. unten Anm. 19). Letzteres tritt ein, wenn es dem weltlichen Streben entſagt und Mönch wird. Die körperliche Gleichſtellung des Buddha mit dem Cakravartī, dem irdiſchen Herrſcher der Welt, zeigt ſchon, daß die Merkmale ganz beſonderer Art ſind und durchaus nicht die Geſtalt eines asketiſchen Mönches andeuten. Manches ſcheint dem unbefangenen Europäer als Zeichen einer gewaltigen Kraftgeſtalt, ſo z. B. wenn es heißt, daß »die Kinnbacken die eines Löwen«, der Oberkörper ebenfalls der eines Löwen, der Gang der eines Elefanten, eines Löwen und eines Stieres ſei. Doch dieſe Auffaſſung

wäre unrichtig; denn hier handelt es ſich tatſächlich in erſter Reihe um Zeichen der Schönheit und dann erſt der Kraft. Allerdings muß man bedenken, daß es eben nicht ein europäiſches, ſondern ein indiſches Schönheitsideal iſt, das hier konſtruiert wird. So ſollen die Wimpern wie die eines Stieres ſein, die Schenkel voll gerundet, dabei aber die Beine gleich denen der Gazelle; der Spann der Füße hoch, aber die Sohlen flach und feſtſtehend; der Bauch »wie ein Bogen«, der Nabel tiefliegend und von ebenmäßiger Form uſw. Die Arme ſollen bei aufrechter Haltung bis zu den Knien reichen, — »ein altes Abzeichen vornehmer Geburt, ſowohl bei den Indern wie bei den Iraniern« (Grünwedel). Eigenartig iſt es nun, daß manche dieſer Merkmale auch unter Berückſichtigung der indiſchen Auffaſſung als diejenigen eines unmännlichen, weichlichen, ja androgynen Typus anzuſprechen ſind. Schultern und Arme ſind z. B. vollſtändig abgerundet und »die Zeichen des Geſchlechts hat die Natur verborgen«.

Von den beſcheidenen Proben aus Gandhāra, die wir in dieſem Buch zeigen, läßt das ſpäte, auf Tafel 4 abgebildete Stück einen ſolchen Typus wenigſtens einigermaßen erkennen. Viel deutlicher ſtellt ſich dies bei dem oben (S. 27) erwähnten und mehrfach anderwärts gezeigten Relief des Berliner Muſeums heraus. Auch unſere Tafel 3 macht die feminine Geſichtsbildung deutlich. Das Idealbild des Buddha, das die Künſtler von Gandhāra ſchufen, lehnte ſich eben, wie ſchon früher erwähnt, an ein antikes Vorbild an, als welches man gewöhnlich den Apollo bezeichnet[40], wofür man aber ebenſogut einen Dionyſos ſetzen kann. Der androgyne Charakter vieler antiker, beſonders aber der alexandriniſchen Darſtellungen dieſer Gottheiten iſt bekannt. Vergleicht man nun gute Stücke aus Gandhāra mit der Beſchreibung der Körpermerkmale Buddhas in der Legende, ſo fällt die grundſätzliche Harmonie zwiſchen bildender Kunſt und Literatur auf. Die Bildhauer von Gandhāra arbeiteten einerſeits auf Grund mündlicher Überlieferungen, und zwar derſelben, welche den Grundſtock des Lalitaviſtara, der unter den nördlichen Buddhiſten verbreiteten Verſion der Buddhalegende, bildeten (Winternitz). Andererſeits hat ſchon Grünwedel nachgewieſen, daß in manchen Fällen die literariſche Überlieferung erſt auf Werke der bildenden Kunſt zurückgeht und daß Kunſt und Literatur ſich auf dieſe Weiſe gegenſeitig beeinflußt haben. A. Foucher iſt dieſem Gedanken weiter nachgegangen und hat ihn in glänzender Weiſe beſtätigt[41]. Hierfür ein Beiſpiel: eines der wichtigſten Körpermerkmale des Buddha iſt der Schädelauswuchs (uṣṇīṣa), der bei keiner bildlichen Darſtellung des Buddha fehlt. (Dagegen

iſt er beim Bodhiſattva, der ja noch nicht Buddha iſt, ſondern die Erleuchtung erſt ſpäter erlangen ſoll, gewöhnlich nicht vorhanden; vgl. z. B. Tafeln 13 und 46). Aber dieſem legendären Merkmale haftet ſchon ſeiner Art nach ein unnatür=licher Zug an, und die Erklärung als »Intelligenzknorren« macht von vorn=herein den Eindruck der künſtleriſchen Interpretation einer vorhandenen Er=ſcheinung, deren Urſprung unklar iſt. Es iſt zu beachten, daß der Schädel=auswuchs, in der gewöhnlichen Reihenfolge das erſte der Merkmale des Buddha, eines der wenigen iſt, welche nicht nur Steigerungen oder poetiſche Apoſtrophierungen normaler Eigenſchaften darſtellen. Wenn wir von der ūrṇā abſehen, dem glänzenden Bällchen zwiſchen den Augenbrauen (vgl. Tafeln 1, 2, 3 [abgeſtoßen], 4, 6, 8, 14, 25, 26 uſw.), und den myſtiſchen Figuren, welche das Haupthaar bilden ſoll, ſo iſt der Knorren überhaupt die einzige, wirklich ſichtbare Abnormität am Körper des Buddha. Schon dies gibt zu denken. Um aber dem Sachverhalt auf die Spur zu kommen, müſſen wir zunächſt einmal die Haartracht berückſichtigen. Ein vergleichender Blick auf die Tafeln 1 bis 8 iſt in dieſer Hinſicht ſehr lehrreich. Man ſieht nämlich, wie das urſprünglich zum Schopf aufgebundene, wellige Haar der frühen, noch ganz helleniſtiſchen Typen (Tafeln 1, 2 und auch Tafel 6) ſich zu flüchtig angedeuteten Locken wandelt (Tafel 3), um dann ſchließlich in regelmäßige, nach rechts feſt gedrehte, kurze Locken überzugehen, wie es in der Legende heißt: das Haupthaar iſt ſchwarz, gleichmäßig, in guter Ordnung, gewunden, es iſt kurz, und jede Locke läuft von links nach rechts uſw. In Ermangelung eines guten Beiſpiels hierfür unter unſeren Bildern aus Gandhāra vergleiche man dazu die Behandlung des Haares bei der javaniſchen Skulptur aus Bårå=budur (Tafel 8). Eine hinſichtlich des Haares ganz ſchematiſche, rohe Replik zeigt die Tafel 4. Das kurzlockige Haar der ſpäteren Typen läßt den Schädel=auswuchs deutlich ſichtbar; bei den früheſten Figuren dagegen, welche den Apollo= oder Dionyſostyp der Alexandrinerzeit noch deutlich veranſchaulichen, mit ihrem langlockigen Haare jedoch zur Buddhalegende in Widerſpruch ſtehen, drängte ſich die Frage auf, ob — dieſer durch ein Band zuſammengehaltene, hoch gebundene Schopf überhaupt einen Knorren verbirgt! Grünwedels Anſicht ging früher dahin, daß »in echt griechiſcher Weiſe die häßliche Erſcheinung des auf dem Schädel aufſitzenden Intelligenzknorrens durch einen Lockenbuſch verhüllt« werde (Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 140). Foucher hat neuer=dings in geiſtreicher Weiſe eine andere Erklärung gegeben (II, 1 S. 292 f.). Der Bodhiſattva war ſchon von Geburt an, wie es in der Legende heißt, »uṣṇīṣa=śīrṣa«, was man entweder überſetzen kann: »mit einem Turban auf



Kreisförmiges Friesſtück mit Rankenornament. Dargai
N. Phot. Berlin Mus. VIII C 8443

dem Kopfe« oder: »mit einem Kopfe ⟨wie⟩ ein Turban«. Die erſte Überſetzung empfiehlt ſich nach Foucher durch innere Wahrſcheinlichkeit und bei unbefangener Auffaſſung als die richtige. Nun findet man auf gewiſſen Reliefs aus Gandhāra tatſächlich den Turban als Attribut des Buddha. Es gibt eine Darſtellung, bei welcher dem Buddha von einem Mönch ein Turban gereicht wird; es gibt weiter u. a. auf einem Sockelrelief die Darſtellung eines Turbans allein als eines Gegenſtandes der Verehrung d. h. als Symbol für ſeinen Träger. So gelangt man zu dem Schluſſe, daß der Haarſchopf einfach an Stelle des Turbans getreten iſt, wenn man nicht überhaupt annehmen will, daß der erſtere ſchon als griechiſche ⟨und übrigens nicht erſt helleniſtiſche⟩ Haartracht genügend erklärt iſt[42]. Demnach war unter dem hochgebundenen Haar der frühen Skulpturen offenbar noch gar kein Schädelauswuchs gedacht, ſondern dieſer ſtellte ſich erſt von ſelbſt ein, als die Haarbehandlung geändert wurde. Da der Lalitaviſtara ⟨oben S. 29⟩ nach den heutigen Ergebniſſen der indiſchen Literaturgeſchichte erſt ungefähr zur Zeit der Blüte der Gandhārakunſt ⟨erſtes Jahrhundert n. Chr.⟩ aus mündlichen Traditionen redigiert worden ſein muß, ſo iſt es leicht verſtändlich, wie ſtark die vorhandenen Bildwerke die kanoniſche Feſtlegung der Körperzeichen des Buddha beeinflußt haben werden.

Hierfür noch ein ſeltſames Beiſpiel, aus welchem man gleichzeitig erſehen kann, wie eine ſpätere Kunſtepoche manchmal einfache techniſche Beſonderheiten früherer Werke mißverſteht: zu den »großen Körperſchönheiten«, die der Lalitaviſtara aufzählt, gehören auch »Netzhäute zwiſchen Fingern und Zehen« des Buddha. Während der Schädelauswuchs als »Knorren der Intelligenz« wenigſtens einer ſymboliſchen Deutung fähig iſt — wenn wir von ſeinem vermutlichen Urſprung aus dem hochgebundenen Haupthaar abſehen —, und auch z. B. die Male auf den Fußſohlen in Form zweier »glänzender Räder mit tauſend Speichen« verſtändliche Symbole ſind, ergibt ſich für die Netzhäute keine Erklärung. Auf den farbenfrohen Fresken aus den Höhlen-

tempeln der Oaſe Turfan, welche Grünwedel und A. v. le Coq nach Europa gebracht haben und die ſich im Muſeum für Völkerkunde zu Berlin befinden, ſieht man nun Buddhageſtalten, zwiſchen deren Fingern ſich tatſächlich Schwimmhäute befinden. Die Kunſt Turfans aber, deren Anfänge bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. zurückgehen, hat ihre weſentliche Grundlage in Gandhāra, wie A. v. le Coq erſt jüngſt wieder gezeigt hat ‹vgl. unten Anm. 28›. A. Foucher ‹II, 1 S. 308 und 312› hat nun die Hände der Gandhāraſkulpturen einer Prüfung unterzogen und iſt dabei zu der überraſchenden Feſtſtellung gelangt, daß dort zwiſchen den Fingern frei herausgearbeiteter Hände ebenfalls Verbindungen beſtehen, welche man als Darſtellung von Häuten anſehen kann, während ſolche bei Händen, die dem Körper feſt anliegen, fehlen. Foucher ſchließt hieraus, daß die Bildhauer von Gandhāra nicht daran gedacht haben, eigentliche »Schwimmhäute« darzuſtellen, ſondern daß ſie die ja in Wirklichkeit vorhandene Haut zwiſchen den Fingern nur abſichtlich vergrößerten, um den ſonſt leicht zerbrechlichen Fingern ‹vgl. Tafel 6› Halt zu geben*. Wenn man bedenkt, daß das Material der Gandhāraplaſtiken Schiefer, alſo ein ebenſo weicher wie leicht brechender Stein iſt, ſo wird man dieſe geiſtreiche Erklärung Fouchers plauſibel finden. Angeſichts jener Hände mag dann das Merkmal der Netzhaut in die Aufzählung der nördlichen Legende aufgenommen worden ſein. Die Maler von Turfan wiederum haben ſich offenbar an jene Legende oder aber direkt an Vorbilder aus Gandhāra gehalten.

Wir wollen aber betonen, daß Erklärungen dieſer Art ſich auf einzelne Merkmale beſchränken müſſen, da auch die ältere, ſüdliche Tradition grundſätzlich beſondere Körperſchönheiten und Merkmale Buddhas kennt und da, wie oben bemerkt, Beſonderheiten am Körper des »großen Weſens« einer ſehr alten indiſchen Vorſtellung entſprechen.

Man darf die Gandhāraſtatuen nicht als einheitliche Maſſe betrachten, ſondern muß Anfänge, Blütezeit und Verfall unterſcheiden. In allen dieſen Abſchnitten gibt es gute und ſchlechte Stücke. Gewiſſe Einzelheiten in der Kompoſition, den Stellungen, der Gewandung laſſen darauf ſchließen, daß ganz beſtimmte Typen einer ſpäteren Periode angehören. Wir wollen nur hervorheben, daß die Entblößung der rechten Schulter ‹vgl. Tafel 4› allem Anſchein nach in dieſer ſpäteren Periode dargeſtellt zu werden pflegte ‹Foucher›. Nicht jedes mittelmäßige Stück iſt eben wegen ſeiner Mittelmäßigkeit ſchon

* Prof. Grünwedel weiſt mich darauf hin, daß auch bei Statuen der europäiſchen Antike dieſe techniſche Eigenheit vorkommt.

ein Beweis für Dekadenz (Foucher). Es gab in Gandhāra unzweifelhaft eine Maſſenproduktion, wie dies ja ſchon aus der Zweckbeſtimmung der Skulpturen des Buddha als Kultgegenſtände ſich ergeben mußte. Die auf unſeren Tafeln 4 und 5 gezeigten Stücke dürften hierunter zu rechnen ſein, auch das Relief auf Tafel 7 trägt deutliche Anzeichen einer ſchematiſchen Replik. Daneben aber ſteht doch eine ſtattliche Reihe hervorragender Kunſtwerke, zu welchen von den hier vorgeführten Stücken der auf Tafel 6 abgebildete Śramaṇa Gautama — der Bodhiſattva als Asket im Zuſtande der Entkräftung — gehört. Der Körper, faſt ſchon ein Skelett, würde ein grauſiges Symbol des Todes ſein, verriete nicht die unerſchüttert geſtraffte Geſtalt das in ihr ſchlummernde Leben, deutete nicht das bis auf die eingeſunkenen Augenhöhlen friſch gebliebene Geſicht an, daß der Meiſter ſeine Meditation fortſetzt, daß ein Gedanke dieſes Haupt erfüllt und daß dieſer Gedanke allein das Leben ausmacht, mag auch der Körper verfallen, die läſtige Bürde, die den Bodhiſattva noch mit der Sinnenwelt verknüpft. Welche glückliche Verbindung der Formen hat der Künſtler, der dieſes wahrhaft erſchütternde Werk ſchuf, auch zwiſchen den anatomiſchen Einzelheiten, den Knochen, Sehnen und Adern und andererſeits der Gewandung herzuſtellen gewußt! — Dieſe Darſtellung hat in Gandhāra keine ſtändigen Wiederholungen erfahren, es ſind nur wenige Werke bekannt geworden. Dennoch iſt auch dieſe Geſtalt in die öſtlichen Länder des Buddhismus gewandert, wir finden ſie zu Pagan in Birma als ſchwachen Abglanz des Gandhāravorbildes, und ſie begegnet uns in China und Japan, woſelbſt ſie in etwas veränderter Stellung, das eine Bein hochgezogen oder ſtehend, ein nicht ſeltener Typus geworden iſt (der dort ſogenannte »vom Gebirge kommende« Buddha) (vgl. Abb. auf S. 74). —

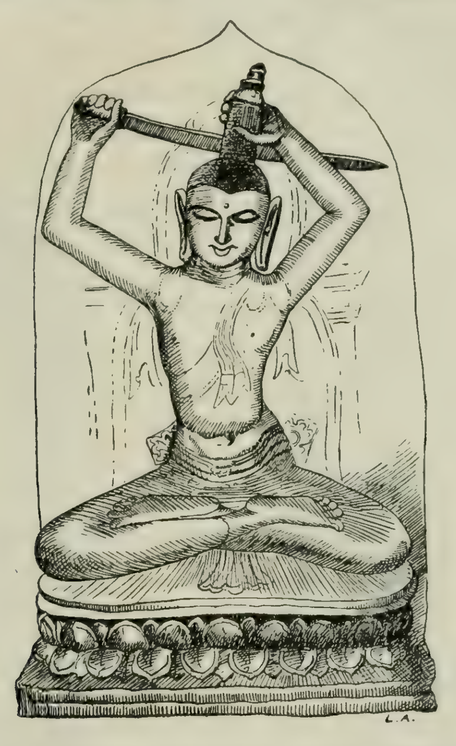
Die ſchönſten Werke aus Gandhāra aber ſind doch wohl die apolliniſchen Typen der Blütezeit mit ihrem überirdiſchen Lächeln und der Würde der Haltung (oben S. 27). Es laſſen ſich in Gandhāra mehrere Schulen und Richtungen unterſcheiden, worauf zuerſt Grünwedel (Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 143) hingewieſen hat. Hierauf können wir nicht im einzelnen eingehen, ſondern bemerken nur, daß neben den Typen von rein griechiſchen Formen (aus unſeren Tafeln 1 und 2 wenigſtens andeutungsweiſe erkennbar) andere Typen ſtehen, welche in den Köpfen einen indiſchen, wenn auch noch helleniſch ſtiliſierten Raſſentypus repräſentieren und welche einer ſpäteren Periode zugeſchrieben werden müſſen (vgl. Tafel 3). Verfolgt man die allmähliche Aſiatiſierung des Gandhāratypus der Frühzeit, ſo darf man als ihr Merkmal nicht die zunächſt am meiſten ins Auge fallende Schematiſierung des Haupthaares anſehen. Auch dieſe Schema-

tisierung ist vielleicht von der Legende erst der Plastik entlehnt worden. Kurze, regelmäßige Locken, wie der Buddha sie aufweisen soll, sind den Indern arischer Sprache nicht eigen, und als Mönch trug der Religionsstifter sicherlich das Haupt kahl geschoren, wie noch heute die buddhistischen Priester. Wird doch in der Legende erzählt, wie er, nachdem er sein Prinzenleben aufgegeben hat, mit dem Schwerte sich selbst das Haar vom Kopfe schneidet.

Die Anordnung des Haares in regelmäßigen kurzen Löckchen, schematisiert bis zu stereotypen, halbkugelförmigen oder zugespitzten Wülsten (vgl. Tafeln 8, 10, 11, 14, 15, 16, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 36, 38, 40 ff.) kommt schon in der klassischen griechischen Kunst vor und ist also keine indische, sondern eine alte griechische Schematisierung. Man vergleiche z. B. die Art der Haardarstellung bei den dem Antenor und seiner Zeit zugeschriebenen weiblichen Statuen, bei der bekannten schreitenden Artemis, deren Nachbildung aus späterer Zeit sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet, ferner z. B. bei der Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (Neapel) usw. —

Man hat die Kunst von Gandhāra früher als gräco-buddhistisch bezeichnet, hat dies aber später zugunsten der neutralen Bezeichnung »Gandhārakunst« aufgegeben, weil nicht das klassische Griechentum, sondern der Hellenismus die Quelle des von Westen gekommenen Elementes sei. Foucher hat schon im Titel seines Monumentalwerkes die alte Benennung wieder aufgenommen, meines Erachtens mit Recht. Es ist zwar richtig, daß nicht die klassische griechische Kunst sich hier mit indischen Gegenständen vermählt hat; denn diese klassische Kunst gehörte bereits der Vergangenheit an, als die Gandhārakunst sich zu entwickeln begann. Auch ist es zutreffend, daß die spätgriechischen (hellenistischen) Einflüsse mit vorderasiatischen Bestandteilen vermengt sind (Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 81). Doch die griechischen Formen sind dabei erstaunlich rein erhalten: man erinnere sich der frühen baktrischen Münzen (oben S. 20), der Gewanddarstellung (Tafel 1) und der Gesichtsbildung der Buddhastatuen, deren griechischer Ursprung auch noch aus dem späten Kopf mit schon indischen Rassenmerkmalen unserer Tafel 3 unverkennbar ist. Darum kann man die Kunst von Gandhāra zutreffend als »gräco-buddhistisch« charakterisieren, wobei man sich darüber klar sein muß, daß dieser künstlerische »Gräco-Buddhismus« eben Hellenismus ist; ist doch unter »Hellenismus« nichts anderes zu verstehen als eben die Verbindung hellenischen Geistes mit orientalischen Gegenständen und orientalischem Geiste. So ist also die Bezeichnung »gräco-buddhistisch« eine treffende Verdeutlichung der besonderen Art von Hellenismus, um die es sich hier handelt.

Schon früh hat man erkannt, daß ſich in Gandhāra, beſonders in der Darſtellung des Buddha und in der Kompoſition figurenreicher Reliefdarſtellungen buddhiſtiſcher Szenen Anklänge an die frühchriſtliche Kunſt finden. Auch Grünwedel hat dieſer Auffaſſung mit gewiſſer Einſchränkung Raum gegeben: »Die Gandhāraſchule repräſentiert eine lange Entwicklung, welche



Der Bodhiſattva, ſich das Haar ſamt Diadem mit dem Schwerte abſchneidend

Relief aus einer Niſche des Ānanda-Tempels zu Pagan ‹Birma›. N. Phot. bei K. Seidenſtücker, Südbuddhiſt. Studien I, Tafel 24, Abb. 47. Die Einzelheiten des Hintergrundes ſind auf unſerer Zeichnung nur angedeutet

mit antiken ‹heidniſchen› Formen beginnt und mit chriſtlichen zu enden ſcheint« ‹Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 183 Nr. 4›. In geiſtreicher und feſſelnder Weiſe hat Joſeph Dahlmann den Nachweis zu erbringen verſucht, daß die auffallende Ähnlichkeit zumal der frühen, ſtehenden Buddhabilder von Gandhāra mit frühchriſtlichen Darſtellungen Jeſu einem urſächlichen, religiöſen Zuſammenhange zuzuſchreiben ſei[43]. Dahlmann geht davon aus, daß das Chriſtentum ſchon im erſten Jahrhundert n. Chr. in das Tal von Kabul gelangt ſei, und zwar ſtützt er ſich zum Beweiſe auf die Legende von der Fahrt des heiligen Thomas nach Indien. Sodann vertritt er die Auffaſſung, daß Maitreya, der

erwartete Buddha des kommenden Zeitalters, durch chriſtlichen Einfluß zum »liebevoll erbarmenden Erlöſer« geworden ſei[44]. Wäre dieſe Theorie richtig, ſo müßte man erwarten, daß der Bodhiſattva Maitreya und nicht der Buddha des jetzigen Zeitalters (Gautama) im Mittelpunkte der buddhiſtiſchen Plaſtik von Gandhāra ſtände. Dem iſt aber nicht ſo. Wir haben geſehen, daß Gautama die immer wieder dargeſtellte Hauptfigur bildet, und es iſt zu bemerken, daß der Bodhiſattva Maitreya in Gandhāra zwar ſchon vereinzelt dargeſtellt zu ſein ſcheint[45], jedenfalls aber in der Plaſtik keine hervorragende Rolle ſpielt. Wir werden Dahlmanns an ſich ſehr beachtenswerter Anſicht noch nicht folgen können, allein die frappante Übereinſtimmung gewiſſer ſtehender Buddhafiguren aus Gandhāra z. B. mit dem im Kaiſer-Friedrich-Muſeum zu Berlin befindlichen Chriſtusrelief auf der Schmalſeite eines aus Konſtantinopel ſtammenden Säulenſarkophages[46] verlangt eine Erklärung. Hierzu ist es nun von Wichtigkeit, daß jenes Chriſtusrelief erſt dem vierten Jahrhundert zugewieſen wird (Strzygowſki), einer Zeit, zu welcher die Gandhārakunſt ihre Blüte wahrſcheinlich ſchon überwunden hatte (der Verfall muß, wie aus verſchiedenen chineſiſchen Pilgerberichten zu folgern iſt, etwa in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angeſetzt werden). Über die vermutliche Anfangszeit der Buddhadarſtellung aber wurde ſchon oben (S. 21) kurz geſprochen. Wir haben geſehen, daß die erſten Buddhaſtatuen geraume Zeit vor den mit dem Bilde des Buddha geſchmückten Münzen des Kaniṣka (um 100 n. Chr.) geſchaffen worden ſein müſſen. Nur drei Statuen mit Inſchriften ſind bisher bekannt, für deren eine ſich das Jahr 62/63 n. Chr. als Entſtehungszeit ergibt. Es handelt ſich dabei aber um Werke von hoher Vollendung, welche ſicherlich keinem Anfangsſtadium angehören, ſondern eine längere Entwicklung vorausſetzen[47]. Eine Reihe der bedeutendſten Forſcher verlegen den Anfang der Gandhārakunſt erſt in nachchriſtliche Zeit, ſo Senart, Vincent Smith, Grünwedel (Buddhiſtiſche Kunſt in Indien XIV), neuerdings auch A. v. le Coq (Buddhiſtiſche Spätantike I S. 17). Schon die Ergebniſſe der Münzforſchung (oben S. 21) geſtatten es nicht, dieſen Anſichten beizutreten. Vor allem iſt jedoch zu bedenken, daß die erſte Darſtellung des Buddha, der hier ja nur eines von vielen verſchiedenen Themata bildet, geſchaffen worden ſein muß, nachdem die Gandhārakunſt als ſolche bereits mit anderen Gegenſtänden, den antiken Göttern und Halbgöttern, ſich befaßt und ſo ſchon eine Entwicklung hinter ſich hatte, als die neue Geſtalt in ihren Mittelpunkt trat. Doch auch die Entſtehung des erſten Buddhabildes in Gandhāra wird man mit Foucher bis in das erſte vorchriſtliche Jahrhundert, wenn nicht bis in die Zeit des



Kleine Buddhafigur aus Gandhāra,

Fragment eines größeren, figurenreichen Reliefs. Höhe etwa 20 cm. Chloritschiefer. Berlin Mus. I C. 23 892. Linker Arm, beide Füße und der größte Teil der unteren linken Gewandhälfte sind fortgebrochen. Erstes bis zweites Jahrhundert n. Chr.



Christusrelief,

Teil eines Säulensarkophages aus Konstantinopel. Viertes Jahrhundert n. Chr. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Vgl. dazu oben S. 36.

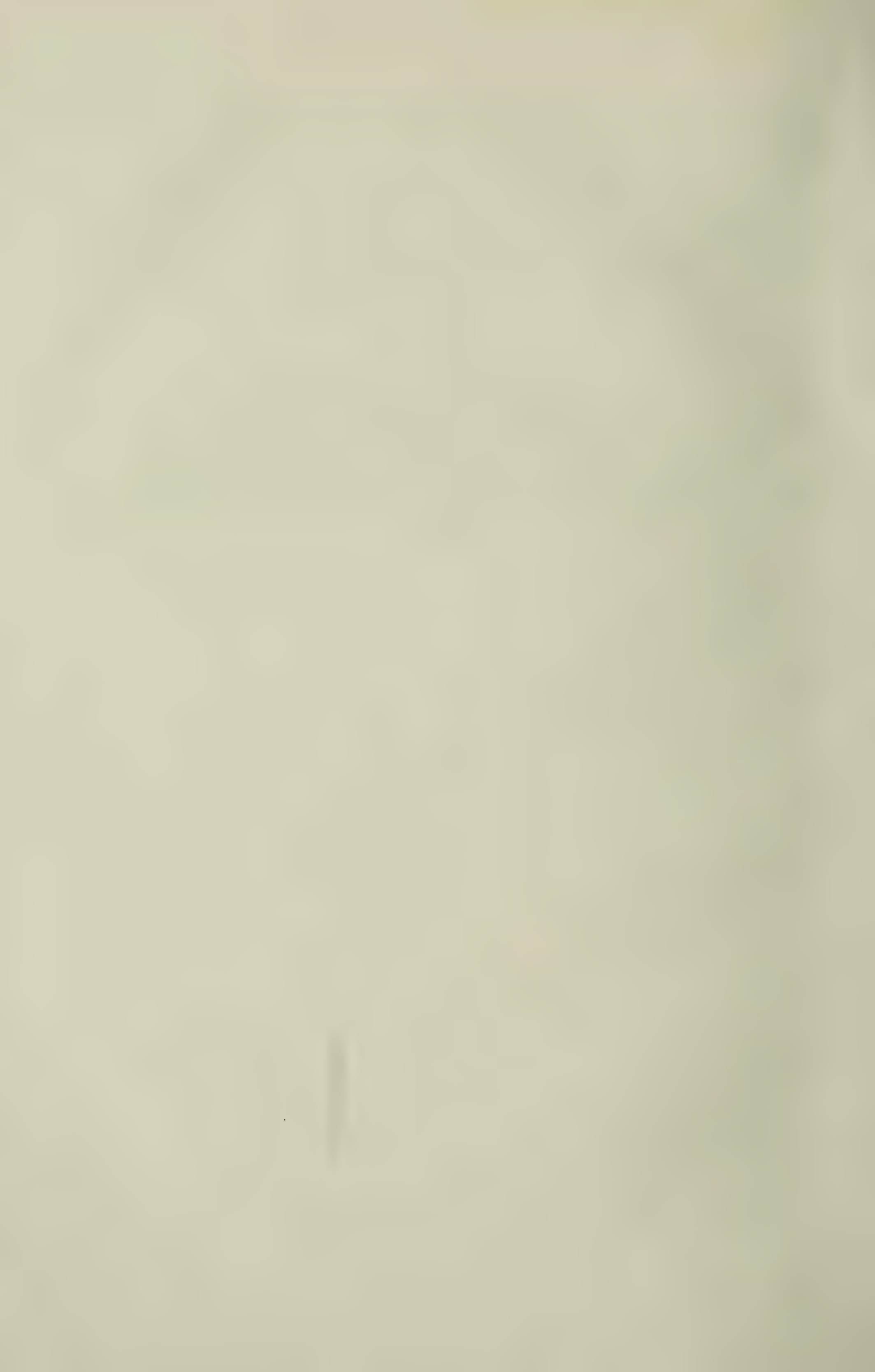
Es sei bemerkt, daß auch andere Stellungen übereinstimmend in der buddhistischen und frühchristlichen Plastik vorkommen, z. B. stehende oder sitzende Figuren mit erhobener oder vorgestreckter rechter Hand usw. Vgl. z. B. das bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien unter Nummer 42 gezeigte Relief aus Gandhāra mit dem Sarkophag des Bassus in den Grotten der Peterskirche, noch besser mit dem Säulensarkophag im Lateran n. 174 (L. v. Sybel, Abb. 19).

Menandros, um 150 v. Chr. zurückdatieren dürfen, denn Typen, wie ſie den Münzen des Kaniṣka zugrunde liegen, können ſich kaum in wenigen Jahrzehnten entwickelt haben. Und ſo können wir die Übereinſtimmung mancher Buddhageſtalten mit frühchriſtlichen Skulpturen Jeſu einſtweilen damit erklären, daß hier die gemeinſame Mutter, die Antike, durch ihre Vereinigungen mit zwei einander in manchen Beziehungen ähnlichen Schöpfungen orientaliſchen Geiſtes auch einander ähnliche künſtleriſche Gebilde erzeugt hat[48].

II.

DIE HAUPTGEBIETE DER WEITEREN ENTWICKLUNG

⟨VORDERINDIEN UND TURKESTAN [SERINDIEN]⟩ ALS URSPRUNGSTÄTTEN DER SPÄTEREN NATIONALEN TYPEN



Soweit es ſich um die Darſtellung des Buddha handelt, um ſeine Auffaſſung als eines zwar männlichen, doch mit weiblichen Zügen ausgeſtatteten, androgyn anmutenden Weſens, vor allem aber um die Stellungen, in denen er dargeſtellt wird, iſt von einer »weiteren« Entwicklung in der ſpäteren buddhiſtiſchen Kunſt im allgemeinen keine Rede, vielmehr bedeutet Gandhāra in dieſen Beziehungen einen Abſchluß. Durchblättert man die Tafeln dieſes Buches, ſo findet man, daß, ganz abgeſehen von dem jeweils beſonderen nationalen Habitus und erſt recht natürlich von der künſtleriſchen Qualität der einzelnen Stücke — die für uns ohnehin außer Betracht zu bleiben hat — die körperlichen Merkmale des Buddha in Java und in Siam, in China und in Japan grundſätzlich unverändert ſo geblieben ſind, wie ſie in Gandhāra ausgebildet wurden. Vollkommen augenſcheinlich wird dies dem Leſer erſt bei Betrachtung einer größeren Anzahl von Buddhafiguren aus Gandhāra werden, von denen unſere wenigen Tafeln ja nur beſcheidene Proben zeigen ⟨vgl. die Nachweiſungen auf S. 23⟩. Von den Geſten ⟨Mudrās: unten Anmerkung S. 16⟩ ſind faſt ſämtliche ſchon in Gandhāra feſtzuſtellen. Bei dieſer Gelegenheit wollen wir einige Erläuterungen zu den wichtigſten Mudrās geben:

Die Geſte des »Drehens des Rades der Lehre« ⟨dharmacakramudrā⟩ wurde bereits oben erläutert ⟨S. 12⟩. Auf Tafel 4 ſehen wir ſie, allerdings in wenig ſchöner Ausprägung und an einem ſpät entſtandenen Stück, in Gandhāra.

Die Geſte der Meditation ⟨dhyānamudrā⟩, bei welcher die Hände im Schoße aufeinander liegen, finden wir z. B. bei dem Śramaṇa Gautama ⟨Tafel 6⟩, auch bei den kleinen ſitzenden Buddhafiguren oben und an der Seite des Reliefs auf Tafel 5, ferner auf den Tafeln 8 ⟨Java⟩, 9 ⟨Turfan⟩, 10 ⟨Gebiet des Lamaismus, Tibet, Mongolei, China⟩, 14 ⟨China⟩, 35, 38 ⟨Siam⟩, 39 ⟨Ceylon⟩ uſw.

Eine der häufigſten Mudrās iſt die der Zeugnisanrufung oder der Erdberührung ⟨bhūmisparśamudrā⟩. Auch ſie ſtammt aus Gandhāra,

kommt dort allerdings noch nicht oft vor. Einige Stücke bildet Foucher (II, 1) ab. Hier ruht die linke Hand des ſitzenden Buddha entweder in ſeinem Schoß oder auf ſeinen Füßen, während die rechte über den rechten Unterſchenkel hinweg zur Erde geſtreckt iſt. Die Bedeutung ergibt ſich aus der Verſuchungsgeſchichte der Legende: Bevor er die Erleuchtung erlangt, kommt der Bodhiſattva (d. i. der künftige Buddha) auf den Gedanken, daß ſeine Erleuchtung nicht ohne Wiſſen des Māra, des Dämons des Böſen und Herrn im Reiche der Sinnlichkeit, des buddhiſtiſchen Teufels, erfolgen dürfe. Er beſchließt daher, Māra herauszufordern, um mit dem Siege über ihn auch alle anderen Weſen zu beſiegen, ſie der Sinnlichkeit abſpenſtig zu machen und zur Erleuchtung hinzulenken. Der Bodhiſattva entſendet aus der ūrṇā, dem ſilbrig glänzenden Bällchen zwiſchen ſeinen Augenbrauen (vgl. Tafel 1, 2, 4, 6, 8 uſw.) einen Lichtſtrahl, der die Welt erleuchtet, Māra aber beunruhigt und zum Kampfe hervorlockt. Er rückt mit ſeinem Dämonenheere heran (vgl. oben S. 14), doch alle Angriffe mit Waffen, Feuer und Gift können dem Bodhiſattva nichts anhaben. Nach mehreren vergeblichen Verſuchen unternimmt es Māra ſodann, dem Bodhiſattva ein Königreich anzubieten, in der Hoffnung, ihn dadurch von ſeinem Ziel abzulenken. Nun macht der Bodhiſattva geltend, daß er ſchon im Laufe ſeiner früheren Exiſtenzen Gut und Blut zum Wohl anderer Weſen geopfert habe und daß ihm auf Grund dieſer Opfer die Erlangung der Erleuchtung und damit der Eigenſchaft eines Buddha ſicher ſei. Māra dagegen habe ſeine Herrſchaft im Reiche der Sinnlichkeit nur durch ein einziges Opfer erworben[49]. Da bezweifelt Māra die Opfer des Bodhiſattva: »Siddhattha, wer iſt Zeuge dafür, daß du deine Spende wirklich dargebracht haſt?« Der erhabene Menſch antwortete: »Deine Zeugen dafür, daß du deine Spende wirklich dargebracht haſt, ſind freilich bewußte Weſen; ich aber habe an dieſem Ort kein bewußtes Weſen als Zeugen. Doch ganz abgeſehen von den Gaben, die ich in den übrigen Exiſtenzen geopfert habe, ſoll doch wenigſtens dafür, daß ich in meiner Exiſtenz als Veſſantara ein ſiebenhundertfältiges Opfer dargebracht habe, dieſe feſte, große Erde, wenn ſie gleich unbewußt iſt, ein Zeuge ſein!« — Und indem er ſeine rechte Hand aus dem Inneren des Gewandes herauszog und nach der großen Erde hin ausſtreckte, ſprach er: »Biſt du ein Zeuge dafür oder biſt du es nicht, daß ich in meiner Exiſtenz als Veſſantara wirklich ein ſiebenhundertfältiges, großes Opfer gebracht habe?« Mit hundert Rufen, mit tauſend Rufen, mit hunderttauſend Rufen die Māra-Heeresmacht gleichſam bedeckend, ertönte laut die große Erde: »Ich war damals dein Zeuge!«

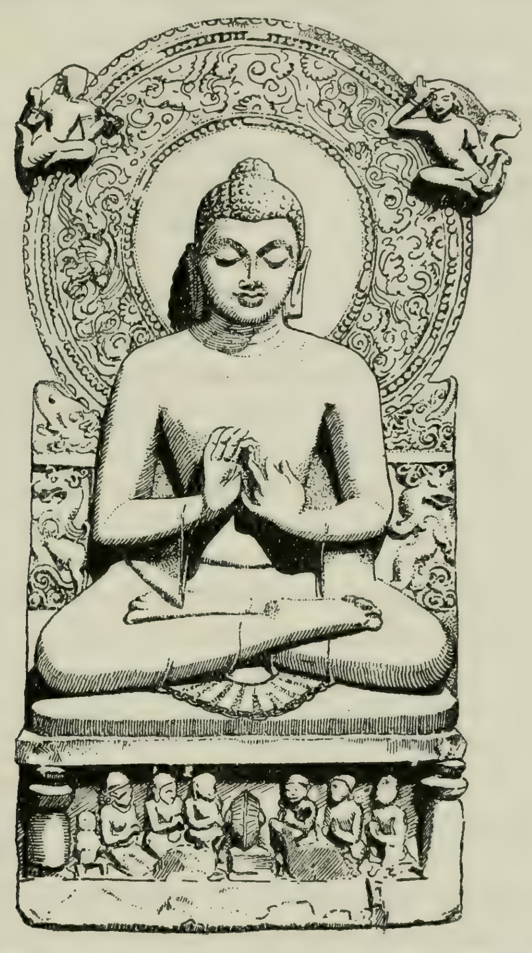
Über die Urform der ſtehenden Buddhafiguren wurde bereits oben ⟨S. 25 f.⟩ geſprochen, während einige andere Haltungen, beſonders der ſiameſiſchen Statuen, weiter unten erwähnt werden ſollen.

Von Gandhāra aus ſind zunächſt zwei buddhiſtiſche Gebiete künſtleriſch befruchtet worden: einerſeits das nördliche und mittlere Vorderindien, andererſeits Oſt-Turkeſtan. Beide Gebiete haben etwa im zweiten nachchriſtlichen Jahrhundert den in Gandhāra ausgebildeten Typus des Buddha übernommen. Dies läßt ſich an Hand der Plaſtik allein nur unvollſtändig erkennen, es ergibt ſich erſt mit voller Deutlichkeit aus der Malerei. In Gandhāra ſelbſt iſt nun zwar von Malereien nichts erhalten. Schon Ferguſſon hatte aber die Vermutung ausgeſprochen, daß dort eine alte Malſchule beſtanden haben müſſe. Grünwedel hatte ſich dieſer Vermutung angeſchloſſen und in ſeiner »Buddhiſtiſchen Kunſt in Indien« ⟨S. 83, 184 Nr. 9⟩ ſcharfſinnig dargelegt, aus welchen Gründen dieſer Schluß ſich rechtfertigte. Damals waren die Fresken in den Höhlentempeln von Ajaṇṭā bereits bekannt, von welchen wir in der wundervollen Veröffentlichung John Griffiths naturgetreue Reproduktionen beſitzen[50]. Auf dieſen Gemälden treten uns unverkennbare Abbilder typiſcher Gandhārabuddhas entgegen. Beſonders charakteriſtiſch iſt hier die Höhle X, die von Griffith bis in das zweite Jahrhundert n. Chr. zurückdatiert wird[51]. Andererſeits haben uns die Turfan-Expeditionen mit maleriſchen Darſtellungen des Buddha im Gandhāraſtil bekanntgemacht. Die ſtiliſtiſchen Ähnlichkeiten der Malereien von Ajaṇṭā mit den Fresken von Turfan ſind ſo groß, daß man annehmen darf, die gemeinſchaftliche Quelle, die Malerei von Gandhāra, werde in weſentlichen Beziehungen mit ihnen übereingeſtimmt haben. Auch die Datierungen kommen uns hier zu Hilfe: der von A. v. le Coq 1913 in der Oaſe Moralbaſchi in Turkeſtan freigelegte Tempel in reinem Gandhāraſtil wird ebenfalls ungefähr dem zweiten Jahrhundert n. Chr. zugewieſen. — In Indien finden wir die »Kontinuität des Typus«, wie es Foucher treffend nennt, bei den Werken der Plaſtik in Haltung und Geſten der Buddhaſtatuen. Dagegen zeigt die Gewandung hier ſchon ſelbſtändige Geſtaltung. Hier wurde ein national-indiſcher Typus ausgebildet ⟨vgl. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 151⟩. Die Umwandlung der antiken Geſichtsbildung der apolliniſchen Urform in indiſche Phyſiognomien beginnt allerdings ſchon in Gandhāra ⟨vgl. Tafel 4, Übergang Tafel 3⟩; auch die langen Ohrläppchen, herabgezerrt durch das Tragen des königlichen Zierates, den Siddhārtha abgelegt hatte, ſind bereits in Gandhāra typiſch. Der reiche Faltenwurf der Statuen von Gandhāra verſchwindet bei den Steinſkulpturen Nordindiens

nicht etwa völlig, er iſt vielmehr noch in ſpäten Werken der Magadhaſkulpturen deutlich vorhanden, welche bis zur Dynaſtie der Pālas (zwölftes Jahrhundert n. Chr.) reichen. Die künſtleriſch ſehr weſentliche Wandlung jedoch, die von den indiſchen Bildhauern erzielt wurde, ſcheint mir darin zu liegen, daß das feierliche, faltenreiche Gewand gewiſſermaßen aufhörte, ſelbſtändiger Gegenſtand der Darſtellung zu ſein, daß die Falten, flacher gebildet, zurücktraten, bei manchen Werken faſt völlig verſchwinden, und daß nun das Gewand den Körper des Buddha ſo eng umſchmiegt, daß es ſich mit ihm zu einem harmoniſchen Ganzen zu vereinen ſcheint. Man verſteht dies vor allem, wenn man die wenigen erhaltenen Buddhaſtatuen aus der Zeit der Guptadynaſtie (319 bis etwa 540 n. Chr.) betrachtet, von denen die Buddhas von Sarnāth (ſitzende und ſtehende Typen) zu den ſchönſten Buddhaſkulpturen gehören, die es überhaupt gibt.

Der S. 45 abgebildete ſitzende Buddha aus Sarnāth kann ſeine entwicklungsgeſchichtliche Herkunft aus Gandhāra nicht verleugnen. Die Geſte dharmacakramudrā iſt unverändert geblieben, die Körperbildung des unmännlich, weichlich, gerade darum aber ſo überirdiſch neutral anmutenden Weſens iſt ebenfalls ſchon aus Gandhāra bekannt. Desgleichen iſt die Anbringung ſzeniſcher Reliefs an der Vorderſeite des Thrones aus Gandhāra übernommen (vgl. Tafel 4 und 6). Ein nicht unbedeutender Unterſchied iſt in dem Nimbus zu beobachten: die Nimbi der meiſten Gandhārabuddhas ſind, wie auch unſere Tafeln zeigen, ſchlichte, runde Scheiben. Vereinzelt kommt am Rand ein beſcheidenes Ornament (Wellenlinien) vor, — eine Anlehnung an metallene Statuen, die uns zwar nicht erhalten, wahrſcheinlich aber vorhanden geweſen ſind (Foucher), wie wir aus den Funden Sir M. A. Steins in Khotan ſchließen dürfen. Bei dem Buddha von Sarnāth iſt der Nimbus nicht mehr die einfache Scheibe, die dem Buddhahaupte wie einer Geſtirngottheit zum Hintergrunde dient, ſondern die ſchlichte Glätte hat hier prunkendem Ornamentſchmuck Platz gemacht. Während alſo die Geſtalt des Buddha in der Tracht vereinfacht wurde, hat ſich an dem Nimbus etwa der umgekehrte Prozeß vollzogen. — Es iſt klar, daß die indiſchen Buddhaſkulpturen undenkbar wären ohne die Vorbilder der in Gandhāra geſchaffenen Typen. Aber ebenſo klar iſt es, daß Skulpturen wie diejenigen von Sarnāth keine bloßen Kopien der Gandhāravorbilder ſind, ſondern, ungeachtet der getreuen Bewahrung der Typen, Werke von eigenem künſtleriſchen Empfinden beſeelter, indiſcher Künſtler. Sie hätten nicht geſchaffen werden können, wäre nicht der fruchtbare Einfluß der gräco-buddhiſtiſchen Schule auf den

empfänglichen Boden einer ſchon vorhandenen indiſchen Kunſt von achtenswerter Höhe gefallen ⟨vgl. in dieſem Sinn auch A. Foucher, II, 2 S. 772⟩.



Buddha, »das Rad der Lehre drehend« ⟨Dharmacakramudrā⟩

Heller Sandſtein. Höhe etwa 150 cm. Muſeum zu Sarnāth Etwa fünftes Jahrhundert n. Chr. — Zu beiden Seiten des reichverzierten runden Nimbus je ein Devatā ⟨niedere Gottheit, etwa vergleichbar den »Engeln«⟩, Blumen ſtreuend. Die ſtehenden Tiergeſtalten auf beiden Seiten des Thrones ſind ſtiliſierte, geflügelte Löwen, ein urſprünglich perſiſches Motiv, welches in Thronlehnen häufig begegnet und bis in die neueſte Zeit, insbeſondere bei tibetiſchen Plaſtiken und Gemälden, verwendet wird. Vgl. hierzu Grünwedel, Handbuch, S. 53. Über den Löwen ſtiliſierte Elefantenköpfe. Unterhalb der Hauptfigur im Sockel, zwiſchen den Säulen: Anbeterfiguren und ſitzende Gazellen, in der Mitte das »Rad der Lehre«, von der Schmalſeite aus geſehen.

Daß dieſe indiſche Kunſt vorher bereits perſiſche Einwirkung erfahren hatte, tut hier nichts zur Sache. Für die Feſtſtellung, wo die eigene Leiſtung der indiſchen Künſtler beginnt, iſt es weſentlich, zu bemerken, daß nicht nur die

unerſchütterliche Ruhe der Geſtalt, die ſich ja aus den kanoniſchen Stellungen
von ſelbſt ergibt, ſondern auch das überirdiſche, ſanfte Lächeln, der Abglanz
der innerlichen Verſenkung, ſchon in Gandhāra geſchaffen wurden. Man kann
dies z. B. an dem auf Tafel 3 gezeigten Kopfe aus ſpäterer Gandhārazeit noch
deutlich ſehen. Es iſt daher nicht zutreffend, dieſes Lächeln erſt den Künſtlern
der Guptadynaſtie zuzuſchreiben [52]. Der Unterſchied zwiſchen den Gandhāra⸗
plaſtiken und den Buddhaſtatuen des eigentlichen Indiens liegt ſomit weder
in den Haltungen und Mudrās — denn dieſe ſind unverändert geblieben —,
noch in der geiſtigen Auffaſſung des Buddhatypus, deſſen apolliniſche Ver⸗
klärtheit ſeit Gandhāra in den beſten Werken aller buddhiſtiſchen Kunſtgebiete
wiederkehrt, ſondern vielmehr darin, daß durch die Veränderung der Tracht
und immer ſtärkere Nationaliſierung des raſſenmäßigen Exterieurs eine gewiſſe
heroiſche Kälte, die den ausgeprägt antiken Typen innewohnt und die von
der feierlichen, faltenreichen Tracht ausgeht, verſchwindet und durch eine Weich⸗
heit, ja manchmal Zierlichkeit erſetzt wird. Wie ſchon in der Einleitung hervor⸗
gehoben wurde, iſt ein eingehenderer Vergleich nur unter Berückſichtigung
der Bodhiſattvas möglich. Es ſei hier nur kurz vermerkt, daß auch der Ur⸗
typ der Bodhiſattvas in Gandhāra entſtanden iſt: jugendliche Geſtalten,
mit weichlichen, dionyſiſchen oder apolliniſchen Zügen wie der Buddha, aber
geſchmückt mit reichverzierten Kronen oder Turbanen, mit Hals⸗ und Bruſt⸗
ketten. Zuweilen tragen ſie langlockiges Haar. Wie der Buddha beſitzen ſie
die ūrṇā, das leuchtende Bällchen zwiſchen den Brauen. Nicht ſelten findet
ſich hinter ihren Häuptern der Nimbus (Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in
Indien S. 159). Übereinſtimmend mit den meiſten Gandhārabuddhas tragen
ſie oft einen kleinen Schnurrbart. Dieſer iſt von der indiſchen Plaſtik nicht über⸗
nommen worden, er fehlt daher allen Buddhaſkulpturen, welche auf die Plaſtik
der Guptadynaſtie zurückgehen, nämlich vor allem den Statuen von Bārābudur
auf Java (Tafel 8), auch den meiſten ſiameſiſchen, von denen ein Teil (ſiehe
unten S. 81 und 84) im Habitus gleichfalls auf die Guptazeit zurückweiſt*. Bei
den ſtehenden Bodhiſattvatypen wird nun in Indien Haltung und Schmuck bei⸗
behalten, letzterer nur noch reicher geſtaltet; in der Behandlung des Körpers
aber tritt an Stelle einer gewiſſen plumpen Üppigkeit (vgl. z. B. Grünwedel,
Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 160 Abb. 88) eine noch mehr weiblich wirkende
Zierlichkeit: die Taille wird ſchmaler, die Figur wiegt ſich, gleichſam tänzelnd,

* Ganz vereinzelt kommen bärtige Typen in Siam vor. So beſitzt das Muſeum für Völker⸗
kunde in München (Nr. 10452) einen Terrakotta⸗Kopf aus den Ruinen von Pitſanulok, welcher
einen eingeritzten kleinen Schnurrbart wie auch ein Bärtchen an der Unterlippe aufweiſt.

in den Hüften ⟨vgl. als Beiſpiele die in meiner Schrift »Hochaſiatiſche Kunſt« Tafel 5 bis 7 abgebildeten Bronzen aus Nepāl⟩. Dieſer Bodhiſattvatypus lebt noch in der Neuzeit fort in den lamaiſtiſchen Bronzen. Als Repräſentant aus dem achtzehnten Jahrhundert kann die hier auf Tafel 12 gezeigte ſitzende Figur des Amitāyus, einer Form des Dhyānibuddha Amitābha, gelten, eine der häufigſten Geſtalten des lamaiſtiſchen Pantheons, in welcher die alten Formen der Bodhiſattvas deutlich erkennbar bewahrt ſind. Die lamaiſtiſchen Buddhafiguren aus Tibet und der Mongolei ſetzen den in der Guptazeit ausgebildeten und bis zum Ausgange der Pāladynaſtie ⟨zwölftes Jahrhundert⟩ im Reiche Magadha ſtändig wiederholten Typus fort, für welchen das eng anliegende, wenig faltige Gewand und meiſt die entblößte rechte Schulter ⟨wie in den ſpäteren Gandhāraplaſtiken⟩ charakteriſtiſch ſind ⟨vgl. Abb. S. 59⟩. Darum ſehen ſelbſt neuere lamaiſtiſche Buddhas in Bronze ⟨vgl. z. B. Hochaſiatiſche Kunſt Tafel 14⟩ den ſteinernen Magadhaſkulpturen der Spätzeit von gleichem Typ noch außerordentlich ähnlich. Andere lamaiſtiſche Figuren wieder haben den reicheren Faltenwurf der Gandhārazeit etwas beſſer erhalten ⟨vgl. unſere Tafeln 10 und 11⟩.

Wenn wir, umgekehrt wie bisher, von der Buddhadarſtellung etwa in Sarnāth ⟨S. 45⟩ oder in Bārābudur ⟨Tafel 8⟩ nach Gandhāra zurückſchauen, ſo erkennen wir, wie konſervativ bei aller Verſchiedenheit der Raſſenmerkmale und der Gewandungen doch der Typus fortgeſetzt worden iſt. Dies wäre nicht der Fall geweſen, wenn nicht die in Gandhāra geſchaffenen Geſtalten, beſonders der ſpäteren Zeit, im ganzen Habitus ſchon ſo ſtarke indiſche, den ſpäteren indiſchen Künſtlern alſo vertraut anmutende Züge getragen hätten, ungeachtet der antiken Formen, von welchen dieſe Züge zuerſt umgeben waren. Gerade weil die erſten Buddhaſtatuen in einem Gebiete mannigfacher Raſſenmiſchung, auf einem im Anfang von indiſchen Stämmen bewohnten Boden geſchaffen wurden, trugen ſie in ſich die Vorausſetzungen für die ſtarke Beeinfluſſung, die ſie nach Oſten und Süden hin ausgeübt haben.

Wir wollen uns an dieſer Stelle daran erinnern, daß die ſzeniſchen Darſtellungen auf den Gandhāra=Reliefs offenbar auf die Benutzung der nordbuddhiſtiſchen Verſion der Buddhalegende, des Lalitaviſtara, zurückgehen ⟨oben S. 29⟩. Ganz ähnlich verhält es ſich nun mit den ſzeniſchen Skulpturen von Bārābudur auf Java. Es iſt, wie Winternitz ⟨Geſchichte der indiſchen Literatur II, 1 S. 199⟩ bemerkt, mit Gewißheit anzunehmen, daß die Künſtler, die um 850 bis 900 n. Chr. den Tempel von Bārābudur ſchmückten, nach einer vom

Lalitaviſtara nur wenig abweichenden Verſion der Legende gearbeitet haben, ſo daß der holländiſche Forſcher C. M. Pleyte zur Erklärung dieſer Skulpturen den ganzen Inhalt des Lalitaviſtara einfach zitieren konnte[53].

Während der Stil der Buddhaſtatuen Nepāls, des Gebietes des Lamaismus ‹vor allem Tibet und Mongolei›, Javas und zum Teil — mit gewiſſen Einſchränkungen, wie wir noch ſehen werden — Siams ſeine Wurzeln in der nationalindiſchen Plaſtik der Guptazeit und ſo nur mittelbar in Gandhāra hat, liegen die Verhältniſſe in Oſtaſien komplizierter. Ein Volk von ſo uralter künſtleriſcher Tradition und von ſo ſtarkem eigenem künſtleriſchem Wollen wie die Chineſen hat die Geſtalten des Religionsſtifters und der Bodhiſattvas in viel ſtärkerem Maße national geſtaltet und ſie damit erheblich weiter von den urſprünglichen Formen entfernt als die Inder. Zum Teil war dies ſchon die notwendige Folge der Anpaſſung an den chineſiſchen Raſſetypus.

Die Kenntnis des Buddhismus gelangte mit buddhiſtiſchen Mönchen bereits mehr als hundert Jahre v. Chr. nach China[54]. Einige bekannte hiſtoriſche Daten und legendäre Traditionen müſſen hier Platz finden:

Im Jahre 217 v. Chr. ſollen achtzehn buddhiſtiſche Mönche auf dem Wege über Zentralaſien ‹Turkeſtan› und etwa gleichzeitig ſoll der Sohn des indiſchen Königs Aśoka ‹oben S. 17› auf dem Seewege nach China gekommen ſein ‹Legende›.

Etwa 45 v. Chr. entſtand die Stadt Chôtſcho in Turfan ‹Chineſiſch-Turkeſtan›.

62 n. Chr. ſchickte der chineſiſche Kaiſer Ming-ti, aus der ſogenannten ſpäteren Han-Dynaſtie ‹25 bis 221 n. Chr.›, Geſandte nach Indien oder in das indoſkythiſche Reich, um buddhiſtiſche Mönche und Schriften heimzubringen. Nach der Legende war dieſe Entſendung durch einen Traum veranlaßt, in welchem eine golden ſtrahlende himmliſche Erſcheinung ſich dem Kaiſer genähert haben ſoll. Ein Bild ‹des Buddha›, welches die Geſandten mitbrachten, ſoll mit jener traumhaften Erſcheinung übereingeſtimmt haben. Schon zu dieſer Zeit gab es in China buddhiſtiſche Klöſter.

95 n. Chr. Zug des chineſiſchen Generals Pan-chou durch Zentralaſien zum Kaſpiſchen Meer.

372 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Korea.

Etwa 400 n. Chr. bereiſt der chineſiſche Pilger Fa-hſien Zentralaſien ‹Khotan›, das Gebiet von Gandhāra und Indien.

Etwa 500 n. Chr. angeblich über dreitauſend indiſche Mönche in China.

518 n. Chr. Der chineſiſche Pilger Sung-yun in Indien.

552 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Japan ⟨von Korea aus⟩.

629 bis 645 n. Chr. Der chineſiſche Pilger Hſüan=chuang bereiſt China und das Gebiet von Gandhāra.

632 n. Chr. Einführung des Buddhismus in Tibet.

634 bis 713 n. Chr. Lebensdaten des chineſiſchen Buddhiſten I=tſing, welcher achtzehn Jahre lang in Indien reiſte und Biographien von ſechzig größtenteils chineſiſchen Pilgern in Indien hinterlaſſen hat.

Die vorſtehenden wenigen Daten werden genügen, um die regen Beziehungen anzudeuten, die ſeit der Zeit um Chriſti Geburt, vor allem aber ſeit der T‘ang=Dynaſtie ⟨618 bis 907 n. Chr.⟩ Indien, und zwar einſchließlich des Gandhāra=Gebietes, mit China verbanden. Hervorzuheben iſt, daß die bedeutendſten chineſiſchen Pilger, Fa=hſien und Hſüan=chuang, den Landweg über Zentralaſien einſchlugen, um nach Indien zu gelangen. Dies war um ſo natürlicher, als es ſich dabei um Gebiete handelte, welche durch die alten Straßen des Seidenhandels ⟨Serer!⟩ ſchon ſeit grauer Vergangenheit dem oſtweſtlichen Verkehr erſchloſſen waren, über welchen uns die Arbeiten Dr. A. Herrmanns vor kurzem neue Aufſchlüſſe lieferten.

Die Pilger brachten von ihren Reiſen nach Indien nicht nur buddhiſtiſche Schriften, ſondern auch Buddhabilder mit. In der Tat ſind Statuen indiſchen Urſprungs aus China ⟨vgl. z. B. die bei Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt S. 163 Abb. 92 dargeſtellte zweifellos altindiſche, vielleicht nepāleſiſche Bronze des Bodhiſattva Maitreya, welche Pander in einem Kloſter in Peking fand⟩ bekannt. Nun ſind aber die Japaner ſeit Jahrhunderten die eifrigſten Sammler alter chineſiſcher Bilder und Statuen, worauf es zurückzuführen iſt, daß, wer heute die erhaltenen Originale guter alter chineſiſcher Kunſt ſtudieren will, dies in China ſelbſt nur unvollſtändig bewerkſtelligen kann, vielmehr vor allen Dingen die japaniſchen Sammlungen beſuchen mus[55]. So ſind ſicherlich ſchon früh auch indiſche Statuen nach Japan gelangt, und ſo iſt es zu erklären, daß gewiſſe in Japan geſchaffene Bodhiſattva=Statuen ⟨insbeſondere eine mit übergeſchlagenem Beine ſitzende Form des Maitreya⟩, teils nackte, teils von eng anliegendem, fließendem Gewande umhüllte Geſtalten von eigenartig weicher Linienführung, noch vollkommen indiſch wirken[56]. Bei einer großen Reihe von Werken iſt in Haltung, Körperdarſtellung und Gewandung der Gandhāra=Stil überraſchend rein erhalten. Die Japaner ſelbſt geben als Urſprungsort einer Reihe der älteſten Stücke dieſer Art Korea an, und wie A. Fiſcher be=

richtet, heißt es in den japaniſchen Muſeen und in den Archiven der Klöſter, in denen ſich ſolche Bildwerke befinden, gewöhnlich folgendermaßen: »Nach den Traditionen des Tempels ſoll dieſes Kunſtwerk im ſoundſo vielten Jahrhundert von Korea gekommen oder von koreaniſchen Künſtlern verfertigt worden ſein[57].« Dieſe Träger des Gandhāra-Stils in der buddhiſtiſchen Plaſtik Japans ſind es, die für die ſpäteren Buddhaſtatuen den Typus geliefert haben (vgl. Tafel 26, 14. Jahrh., und Tafel 27, im gleichen Stil, doch in ſpäterer Zeit gefertigte Replik). Über den unmittelbaren Vergleich dieſer Figuren mit Gandhāra-Plaſtiken vgl. oben Einleitung S. 5. Ein rein künſtleriſcher Vergleich würde erfordern, daß man Stücke von gleicher oder wenigſtens annähernd gleicher Repräſentabilität nebeneinander ſtellte. Hierfür kommt z. B. das hier auf Tafel 1 gezeigte Werk nicht in Frage. —

Vergleichen wir ein japaniſches Meiſterwerk wie etwa den berühmten Amida Butſu von Kamakura (Tafel 25) mit einem typiſchen chineſiſchen Buddha (Fô) (Tafel 14), ſo ſehen wir zwar bei beiden die körperlichen Merkmale übereinſtimmend gebildet, auch ein wichtiges Moment hinſichtlich der Tracht iſt bei beiden Stücken vorhanden: die Bedeckung beider Schultern und die Freilaſſung der Bruſt. Davon abgeſehen aber ſteht der Buddha von Kamakura (Mitte dreizehntes Jahrhundert), ungeachtet ſeiner japaniſchen Geſichtszüge, in der reich gefalteten Gewandung den Gandhāra-Figuren viel näher als die chineſiſche Bronze, welche einen bis etwa in das achtzehnte Jahrhundert immer wieder benutzten und in Tauſenden von konventionellen Stücken vorhandenen Typus repräſentiert. Wie dieſer hier größere, dort geringere Abſtand von der Urform zu erklären iſt, werden wir noch ſehen. Schon vor den überraſchenden archäologiſchen Entdeckungen der letzten Jahrzehnte in Chineſiſch-Turkeſtan waren die engen kulturellen Beziehungen Chinas zu Zentralaſien aus der chineſiſchen Geſchichte und Literatur bekannt. Gerade über die künſtleriſchen Zuſammenhänge ſind eine Anzahl wertvoller Daten in der chineſiſchen Kunſtliteratur überliefert. Der geniale Sinologe Friedrich Hirth hat dieſe Berichte in ſeiner noch heute grundlegenden Abhandlung »Über fremde Einflüſſe in der chineſiſchen Kunſt« (Jahresbericht der Geographiſchen Geſellſchaft München für 1894 und 1895, München 1896, S. 223—288; auch als ſelbſtändiges Buch erſchienen) mitgeteilt und auf Grund ſeiner ausgezeichneten Kenntniſſe des Chineſiſchen kritiſch verwertet. Wichtig iſt vor allem, daß Hirth aus der Ornamentik chineſiſcher Bronzeſpiegel ſchon für das zweite vorchriſtliche Jahrhundert einen griechiſch-baktriſchen Einfluß feſtſtellt, der ſich den nationalen chineſiſchen Elementen aſſimiliert hat. Damit hatten zum erſten Male weſtliche

Formen in die bis dahin ſeit Jahrtauſenden ſpontan entwickelte und aus=
geprägt nationale chineſiſche Kunſt Eingang gefunden. In der Periode von
etwa 100 v. Chr. bis etwa 200 n. Chr. treten inmitten einer bis dahin rein
ornamentalen, hoch entwickelten Formenwelt ausgezeichnete figürliche Dar=
ſtellungen, beſonders von Menſchen und Pferden auf (Hirth S. 232). Religiöſe
Kultusfiguren von menſchlicher Geſtalt gab es in China vor Einführung des
Buddhismus überhaupt nicht. Als im Jahre 67 n. Chr. die Geſandten des
Kaiſers Ming=ti zurückkehrten, brachten ſie buddhiſtiſche Statuen mit. Dies
hätte bereits den Anlaß für die Herſtellung ſolcher Statuen in China bilden
können. Aber hiervon iſt nichts bekannt, chineſiſche buddhiſtiſche Skulpturen
aus jener Zeit ſind nicht nachweisbar. Noch während des dritten Jahrhunderts
n. Chr. wurden die für den Kultus zu verwendenden Buddhaſtatuen aus
Indien und anderen buddhiſtiſchen Ländern bezogen (Hirth S. 254). Die
älteſten in China vorhandenen buddhiſtiſchen Steinſkulpturen (Grotten von
Long=mên, Ta=tʻung=fu) gehören früheſtens dem vierten Jahrhundert n. Chr.
an[58]. Der erſte chineſiſche Künſtler, welcher Buddhaſtatuen ſchuf, war
nach den chineſiſchen Quellen Tai=lu, der im vierten Jahrhundert lebte.
Er muß ein Genie geweſen ſein, denn er wird als Muſiker ebenſo ge=
rühmt wie als Maler und Bildhauer. Seine Buddhaſtatuen waren teils
Bronzegüſſe, teils Holzſchnitzereien. Wir bemerken hier, daß die älteſte be=
kannte datierte buddhiſtiſche Bronze aus China, eine Statue des Bodhi=
ſattva Maitreya, ganz in indiſchem Stil gehalten, aus dem Jahre 435 n. Chr.
ſtammen ſoll[59].

Inzwiſchen hatte ſich, wie ſchon erwähnt, in Turkeſtan eine buddhiſtiſche
Plaſtik entwickelt, welche den Stil von Gandhâra fortſetzte. Schon im erſten
Jahrhundert n. Chr. hatte der Buddhismus in Turkeſtan ſeinen Einzug ge=
halten, und etwa um das Jahr 80 n. Chr. gelangten buddhiſtiſche Schriften,
von Mönchen überbracht, aus Turkeſtan nach China. Die Ergebniſſe der
Expeditionen nach Turfan haben den Nachweis erbracht, daß an jenen heute
vom Wüſtenſande verwehten Kulturſtätten in den erſten nachchriſtlichen Jahr=
hunderten nicht nur ein buntes Völkergemiſch beiſammen geſeſſen hat, ſondern
auch, daß dort die verſchiedenſten Religionen vertreten waren. Neben den
Buddhiſten ſind z. B. die Anhänger des Zoroaſter ebenſo nachgewieſen wie
Manichäer und ſyriſche Chriſten. — Die Abhängigkeit der buddhiſtiſchen Plaſtik
dieſes Gebietes von Gandhâra ergibt ſich ſowohl aus einer Vergleichung, als
auch aus gewiſſen Funden, die auf einer der preußiſchen Turfan=Expeditionen
gemacht wurden. Während die Gandhâra=Skulpturen aus Chloritſchiefer be=

ſtehen, iſt das Material der Plaſtiken aus Turkeſtan zumeiſt mit Stuck überzogener Lehm, abgeſehen von vereinzelten kleinen Bronzen. In Khotan aber wurden einige kleine Skulpturen aus Alabaſter und aus Himālaya-Schiefer, in Turfan z. B. ein Löwe aus Schiefer gefunden ⟨vgl. le Coq, Buddhiſtiſche Spätantike I S. 12⟩, die vermutlich nicht an Ort und Stelle angefertigt, ſondern importiert ſind.

Die Bedeutung der Funde in Turkeſtan für die Entwicklungsgeſchichte des Buddhatypus liegt darin, daß hier, in Beſtätigung der alten Vermutung Grünwedels, das verbindende Glied einer Entwicklungsreihe vor uns liegt, die in Gandhāra beginnt und in Oſtaſien endet, und daß wir hier ſogar ſchrittweiſe verfolgen können, wie in der Geſichtsbildung und in der Gewandung ſich allmählich der Übergang vollzieht. »An den Statuenköpfen ſieht man, wie die tiefliegenden Augen der Europäer- und Indergeſichter nach vorn geſchoben werden, wie erſt die Brauen, dann die Augen ſelbſt ſchräg geſtellt werden ⟨vgl. Tafel 9⟩, wie der indiſche Haarſchmuck, die Kronen uſw. ſich oſtaſiatiſch verändern, kurz, wie ſich aus Gandhāra-Typen oſtaſiatiſche entwickeln« ⟨A. v. le Coq, Buddhiſtiſche Spätantike I S. 8⟩.

Die Buddhageſtalten in der Plaſtik und auf den Fresken von Turkeſtan tragen teils die rechte Schulter entblößt, wie wir dies ſchon bei den ſpäteren Typen von Gandhāra kennenlernten, teils haben ſie beide Schultern bedeckt, während die Bruſt, in tiefem Ausſchnitt, nackt bleibt. Dieſe Anordnung iſt in China ſeit dem fünften Jahrhundert üblich geworden, und hier haben wir alſo den Urſprung für die Freilaſſung der Bruſt bei den typiſch gewordenen Statuen ſpäterer Epochen in China ⟨Tafeln 14, 15, 16⟩ und in Japan ⟨Tafeln 25, 26, 27, 31⟩. ⟨Vgl. Foucher II, 2 S. 706.⟩

Wir haben ſchon oben darauf hingewieſen, daß die typiſchen Buddhaſtatuen Japans die Formen von Gandhāra weit treuer bewahrt haben, als dies in der ſpäteren Entwicklung der buddhiſtiſchen Plaſtik Chinas der Fall iſt. Dabei müſſen wir dieſes Urteil allerdings auf einen Teil der chineſiſchen Buddhaſtatuen beſchränken, nämlich die ſogenannten fôiſtiſchen. In China beſteht der Buddhismus einesteils in der Form des Fôismus ⟨Fô = chineſiſch: »Buddha«⟩, außerdem aber in der über die Mongolei aus Tibet eingeführten Form des Lamaismus. Von der lamaiſtiſchen Plaſtik habe ich an anderer Stelle ⟨»Hochaſiatiſche Kunſt«⟩ auf Grund der Arbeiten Waddells und Grünwedels eine gemeinverſtändliche Darſtellung gegeben. Es ſei daher hier nur kurz geſagt, daß die lamaiſtiſchen Buddha- und Bodhiſattva-Typen auch in China ihren indiſchen Habitus beibehalten und keine nationalchineſiſchen

Weſenszüge angenommen haben ⟨Tafeln 10, 11, 12⟩, allerdings mit gewiſſen Ausnahmen ⟨ſiehe Einbandzeichnung⟩. Anders die fôiſtiſchen Geſtalten. Sie ſind tatſächlich chineſiert, und wenn auch in der Geſichtsbildung die leiſen Spuren der Quelle immer noch erkennbar ſind, ſo iſt doch das überirdiſche Lächeln, das in Japan ſelbſt bei kleinen und an ſich nicht bedeutenden Stücken noch rein erhalten iſt, bei typiſchen fôiſtiſchen Kultfiguren oft zum Ausdruck der Bonhommie geworden ⟨vgl. Tafel 14, 15⟩. Die Erhaltung des urſprünglichen Stils in der japaniſchen Plaſtik iſt alſo einmal dadurch bedingt geweſen, daß die erſten Vorbilder nicht chineſiſche, »chineſierte« Typen waren, ſondern offenbar einen direkten Weg aus der Sphäre von Gandhāra nach Japan gefunden hatten. Nun haben wir bereits erwähnt, daß als Herkunftsland der in Japan aufbewahrten Statuen von deutlichem Gandhāra=Charakter Korea bezeichnet wird. Aus Korea haben die Japaner im Jahre 522 n. Chr. den Buddhismus erhalten. Damals ſchickte der König von Pekche ⟨Korea⟩ dem japaniſchen Kaiſer Kimmei ⟨540—571⟩ eine Buddhaſtatue aus Gold und Kupfer. Dies war der Anfang eines in der Folgezeit ſtändig wiederholten Imports buddhiſtiſcher Bilder und Figuren. Schon Gonſe ⟨in ſeinem Werke »L'Art Japonais« I, 163 ff.⟩ hat darauf aufmerkſam gemacht, daß die altbuddhiſtiſche Kunſt der Japaner eher indiſch iſt als chineſiſch. Dieſen Charakter müſſen demnach ſchon die koreaniſchen Vorbilder gehabt haben. Daß und aus welchem Grunde dies in der Tat der Fall war, hat Friedrich Hirth in glänzender Weiſe aus den literariſchen Quellen nachgewieſen[60]. Die Einzelheiten ſind ebenſo überraſchend wie bedeutungsvoll. Da ſie ſeither zwar den Fachgelehrten geläufig geworden, der Allgemeinheit aber unbekannt geblieben ſind, müſſen ſie hier in Kürze mitgeteilt werden: Im Jahre 1365 n. Chr., einige Jahre bevor die Ming=Dynaſtie die Mongolenherrſchaft in China ablöſte, wurde in China ein kunſtgeſchichtliches Werk veröffentlicht, das T'u=hui=pan=kien. Im fünften Kapitel daſelbſt werden einige Angaben über die Malerei in den Nachbarländern Japan, Turkeſtan, Tibet und Korea gemacht. Der Autor berichtet, daß die religiöſe Malerei in Korea ſich dort ſeit der Zeit der T'ang=Dynaſtie ⟨618—907⟩ ſelbſtändig entwickelt habe, und zwar werde ſie auf das Vorbild des Malers Weï=tſchi=I=föng zurückgeführt, deſſen Manier ſich bis ins kleinſte Detail dorthin fortgepflanzt hatte. Wer war nun aber Weï=tſchi=I=föng? Er war der Sohn des Malers Badſchna ⟨Weï=tſchi=Pa=tſchi=na⟩, den der Kaiſer Yang=ti ⟨605—617, Sui=Dynaſtie⟩ an ſeinen Hof zog, an welchem er bedeutende Männer verſchiedener Nationen, auch indiſche Mönche, vereinigte. Badſchna ſtammte aus dem Weſten, aus Khotan,

jener alten Stätte buddhistischer Kultur am Südrande des Tarimbeckens, welche von Sir M. A. Stein (»Ancient Khotan«) archäologisch erschlossen worden ist. Hirth entnimmt diese Herkunftsangabe aus übereinstimmenden Notizen in der Biographie des I-söng, des Sohnes Badschnas, sowie in der Geschichte der Malerei in China des Kunsthistorikers Tschang-yen-yüan (841 n. Chr.). Durch die seither gemachten Funde in Turkestan ist Hirths Vermutung (S. 259), daß in Khotan eine buddhistische Malschule bestand, bestätigt worden, und seine fernere Annahme, daß Badschna schon als fertiger Maler aus Khotan nach China kam und seine Manier als Lehrer des Sohnes auf diesen übertrug, ist mehr als eine bloße Hypothese. So sehen wir im siebenten Jahrhundert in China nicht einen einzelnen Künstler, sondern eine Malerfamilie, die aus Zentralasien stammt und Formen und Technik der heimatlichen Malerei, in welcher die Traditionen von Gandhāra bewahrt wurden, in Ostasien pflegt, und von der wir außerdem wissen, daß ihre Schule gerade in Korea festen Fuß faßte, dem Lande, aus welchem mit dem Buddhismus auch buddhistische Statuen und Bilder nach Japan kamen. Foucher hat neuerdings darauf hingewiesen, daß es nach den Ergebnissen der Expeditonen in Turkestan der Zeugen Badschna und Weï-tschi-I-söng nicht mehr bedürfe, um die Herkunft der starken, an Gandhāra erinnernden Züge in der japanischen Kunst zu erklären. In der Tat ist die nachgewiesene Existenz jener Künstlerfamilie turkestanischen Ursprungs in China heute nur ein persönliches Beispiel für die Beziehungen zwischen beiden Gebieten, die sicherlich noch durch andere Maler, Bildhauer und handwerksmäßige Former (darüber unten S. 55) hergestellt wurden. Daß aber die Schule des Badschna insbesondere in Korea heimisch wurde, ist auch jetzt noch von besonderer Bedeutung. Übrigens bildet die Familie des Badschna nicht etwa den einzigen speziellen Beleg für jene Beziehungen. Schon ein Maler des sechsten Jahrhunderts, Ts'au-tschung-ta, stammte aus Ts'au, einem Gebiete, welches von Hirth (S. 255) mit der Gegend von Kabul, also direkt mit dem Herzen der Gandhāra-Provinz, identifiziert wird. Selbst wenn nichts weiter bekannt wäre als nur das Wirken dieser einzelnen zentralasiatischen Künstler in Ostasien, wäre damit schon das Wiederauftauchen der in Gandhāra entstandenen Formen im fernen Osten erklärt; ich brauche nicht auf viele Beispiele aus der europäischen Kunstgeschichte hinzuweisen, um daran zu erinnern, welch entscheidender Einfluß auf ganze Epochen oft von einer einzigen starken Künstlerpersönlichkeit ausgegangen ist. Und Persönlichkeiten von starker künstlerischer Wirksamkeit müssen die oben genannten gewesen sein, da sie sonst nicht noch nach Jahrhunderten in

der chineſiſchen Kunſtgeſchichte mit ſolcher Betonung hervorgehoben worden wären.

Auch die techniſche Seite muß hier berührt werden, da ſie den Zuſammenhang noch mehr verdeutlicht. Material und Technik der Statuen aus Turfan beſchreibt A. v. le Coq (a. a. O. S. 12 f.). Danach gibt es einmal Statuen mit einem mehr oder weniger roh ausgearbeiteten Steinkern. Darüber befindet ſich eine Schicht Stuck, welcher als weißer Fond für die in lebhaften Farben gehaltene Bemalung unter reicher Verwendung von Blattgold dient. V. le Coq bemerkt treffend, daß wohl auch in Gandhāra das eintönige Grau der Plaſtiken aus Schiefer einſt mit weißer Grundierung und ſtrahlender Bemalung überzogen geweſen ſei*. Man weiß, daß dies ſchon in der Antike üblich war. Wenn wir dies berückſichtigen, ſo dürfen wir vermuten, daß gar manche der Gandhāraſkulpturen, welche wir im Gegenſatz zu einer Reihe ſorgfältig gemeißelter Werke als ſchematiſch, ja plump empfinden, im vollſtändigen Zuſtande von größerer Feinheit geweſen ſind. — Die meiſten Statuen und Köpfe aus Turkeſtan aber ſind überhaupt keine eigentlichen Skulpturen, ſondern — Produkte der Formerei! Den Kern bildet ein Gemenge von Lehm, Pflanzenfaſern oder Tierhaaren, welches zu einer zähen Maſſe geknetet wurde. Daraus wurde die Figur in rohem Umriß geformt, bei größeren Statuen aus mehreren Teilen, die durch Holzſtücke oder Strohſeile miteinander verbunden wurden. Innere Feſtigkeit gewann der Rumpf entweder durch einen Kern aus Stein, zuweilen aber auch lediglich durch ein Bündel Schilfrohr, zuſammengehalten durch ein Strohſeil. Alsdann konnte die Feinarbeit beginnen, d. h. die Anbringung der Oberfläche des Bildwerkes aus fein geſchlemmtem Lehm. Hierzu benutzten die Herſteller einfach Hohlformen, wie ſie an den Ruinenſtätten noch vorgefunden worden ſind. Schließlich erfolgte wieder die Bemalung und Dekorierung mit Blattgold. Bei Halb- oder Dreiviertelreliefs genügte eine Form, während für die weniger häufigen freiſtehenden Statuen zwei Formen nötig waren, die durch hölzerne Pflöcke verbunden wurden. Analog wurden für die feſtſtehenden Typen in der Freskenmalerei mehrfach Schablonen verwendet. Man erkennt, welche Bedeutung die Verwendung der Hohlformen für die weitere Entwicklung haben mußte: ſie lag in der Bewahrung der künſtleriſchen Tradition und der Stabiliſierung der Typen. Sie erleichterte auch die Weiterverbreitung der Typen nach Oſten und ermöglichte es, daß in China und ſpäter in Japan, wo nicht nur ſo hohe eigene künſtleriſche Kul-

* Das iſt keine Hypotheſe, denn mehrere Gandhāraköpfe im Berliner Muſeum tragen noch die Farbſpuren!

turen beſtanden, ſondern auch edleres Material vorhanden war, jene letzten Ausſtrahlungen der Antike einer neuen, oſtaſiatiſchen Entwicklungsperiode zur Baſis dienen konnten*. Wichtig iſt es, daß nicht nur die Typen, ſondern auch techniſchen Methoden aus Zentralaſien nach China gewandert ſind. Auch in China gab und gibt es bis in das neunzehnte Jahrhundert Skulpturen aus Lehm mit Stucküberzug. A. Fiſcher erwähnt z. B. ein großes Wandrelief in dieſer Technik aus dem zum Kloſter Ta=fô=ſſe in Cheng=ting=fu gehörenden »Tempel der fünf Buddhas«. Das Relief entſtammt erſt der Zeit des Kaiſers Tao=kuang (1821—1851). Fiſcher beſchreibt auch die Herſtellung größerer Statuen dieſer Art. Sie deckt ſich mit der aus Turfan bekannten: »Auf einem Haufen ungebrannter Ziegel wird ein rohes Holzgerüſt aufgeſtellt, das als Gerippe für die darzuſtellende Figur dient. Um dieſes Gerippe werden dann Lehmmaſſen, die ſpäter mit Stuck überzogen und bemalt werden, aufgelegt.« (A. Fiſcher, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunſt in Oſtaſien S. 15.) Fiſcher fügt hinzu, daß in China Werke aus ſolchem Material nur von verhältnismäßig kurzer Lebensdauer ſeien. Daß in Turfan ſo viele Stücke mitſamt der Bemalung leidlich gut erhalten ſind, iſt offenbar dem trockenen Wüſtenklima Zentralaſiens zu verdanken. — Von dieſer Technik ſcheint auch etwas in die ſpätere Bronzeplaſtik übernommen worden zu ſein, nämlich die Stuckauflage. Die chineſiſche Bronzegußtechnik iſt bekanntlich ſehr alt und hatte in der Herſtellung von Gefäßen und Geräten längſt eine hohe Blüte erlebt, ehe die nachweisbaren fremden Einflüſſe einſetzten. Ob in jenen Zeiten der autochthonen chineſiſchen Kunſt, alſo bis etwa ins zweite Jahrhundert v. Chr., Bronzegegenſtände ſchon bemalt oder vergoldet wurden, iſt nicht bekannt. Dagegen haben ſchon buddhiſtiſche Statuetten aus dem fünften Jahrhundert — Bodhiſattvageſtalten etwa im Stil der auf Tafel 19 gezeigten Bronze — zuweilen eine Feuervergoldung, wie ſie ſpäter für die lamaiſtiſchen Bronzen charakteriſtiſch iſt. Dieſe Feuervergoldung iſt, wie ſich aus techniſchen Gründen ergibt, unmittelbar auf der Bronze angebracht. Daneben aber gibt es eine kalte Vergoldung durch Auflegung von Blattgold und anſcheinend auch durch Bemalung mit einem aus Goldſtaub hergeſtellten Überzuge. Solche Vergoldung bedarf einer Grundierung, da ſie ſonſt nicht auf der glatten Bronze haftet. Die Grundierung wird durch einen ganz dünnen Stucküberzug

* Die Verwendung von Schablonen bei den Fresken von Turkeſtan iſt auf beſtimmte, ſtets wiederkehrende Typen beſchränkt. Daneben gibt es eine große Anzahl ſelbſtändiger Werke von ſtarker künſtleriſcher Wirkung, die durch Linienführung und Farbenpracht überraſchen. Die entwicklungsgeſchichtliche Bedeutung dieſer Malereien iſt von ihrem Kunſtwert übrigens unabhängig.

geſchaffen. Zahlreiche typiſche Bronzen, die in dem chineſierten zentralaſiatiſchen Stil noch während der Mingzeit (1368—1644) ja noch bis ins achtzehnte Jahrhundert gegoſſen wurden (vgl. Tafel 14, 16, 17, 20) und von denen ſich viele im Beſitz europäiſcher Muſeen und Sammler befinden, tragen noch die mehr oder weniger gut konſervierten Spuren ſolcher leicht abbröckelnder Vergoldung. Der Stucküberzug wird aber auch als Fond für farbige Bemalung ſolcher Bronzen benutzt. Beſonders Rot und Grün finden ſich als Tönungen des Gewandes, des Lotusſockels uſw.[61]. Auch die Innenwände der durchweg hohlen Bronzen ſind zuweilen auf dünnem Stuckgrunde dunkelrot bemalt. Hat die Bronze infolge fehlerhaften Guſſes Löcher, was bei den maſſenhaft hergeſtellten typiſchen Kleinbronzen in der Sockelpartie oft der Fall iſt, ſo wird das Loch mit einem Stück Gewebe, welches auf der Innenſeite angeklebt wird, unterlegt. Ein anderes Verfahren, das ich mehrfach konſtatieren konnte, beſteht darin, daß die Oberſeite der ſchadhaften Partie mit einer offenbar in feuchtem Zuſtande aufgetragenen Papierſchicht überzogen wird. Dadurch wird das Loch verſtopft, ſo daß, wenn die Figur grundiert und bemalt iſt, der Gußmangel unſichtbar iſt. Der Sammler, in deſſen Hände ja faſt ausſchließlich die typiſchen Figuren gelangen, die ich hier im Auge habe, wird bei aufmerkſamer Beobachtung das Geſagte häufig beſtätigt finden. —

In Japan befinden ſich neben einer Reihe von Holzſkulpturen angeblich koreaniſcher Herkunft Statuen aus getrocknetem Lack (Kanſhitſu), welche aus »Indien« ſtammen ſollen und dabei den Gandhāraſtil deutlich erhalten haben (Muſeum zu Nara). Einige dieſer alten Statuen aus Kanſhitſu hat A. Fiſcher mit nach Deutſchland gebracht. Es iſt nun intereſſant, daß das Vorhandenſein buddhiſtiſcher Kleinplaſtiken aus hartem Harz auch in Turkeſtan feſtzuſtellen war. Darüber vgl. unten S. 98 Nr. 29.

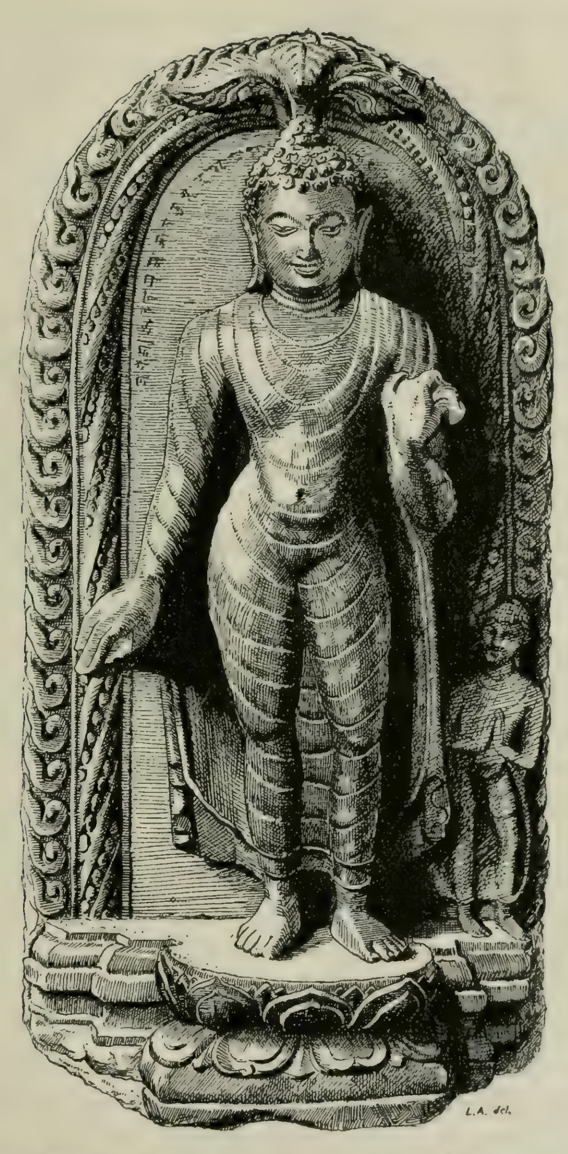
Aus den vorſtehenden kurzen Betrachtungen, ſo unvollſtändig ſie auch nur ſein konnten, gehen die folgenden einfachen Tatſachen hervor:

Die Typen des Buddha in Oſtaſien, deren Urformen ſämtlich in Gandhāra geſchaffen wurden, ſind auf zwei Wegen nach dem Oſten gelangt. Teils kamen ſie aus Indien, und zwar durch Vermittlung einerſeits indiſcher, andererſeits chineſiſcher Mönche und Pilger. So gab es im Kloſter Nālanda im Lande Magadha (nordöſtliches Vorderindien), in welchem Hſüan-chuang ſieben Jahre lang buddhiſtiſche Theologie ſtudierte, nach dem Bericht des alten chineſiſchen Kunſthiſtorikers Têng-chʻun eine förmliche Maſſen-

produktion buddhiſtiſcher Götterbilder [62]. National=indiſche Typen zeigen ferner die lamaiſtiſchen Götterbilder in China; denn dieſe ſtammen aus Tibet, das den Buddhismus über Nepāl — wenn man dies geographiſch nicht ſchon ſelbſt zu Indien rechnen will — aus Indien erhalten hat. Alle Typen aus dieſen Herkunftsgebieten ſind alſo zunächſt national=indiſch und bewahren nur mittelbar noch gāndhāriſche Stilformen.

Zum anderen Teil kamen die Typen aus Zentralaſien (Turkeſtan, »Serindia« [Sir M. A. Stein]). Dieſe Typen zeigen urſprünglich ziemlich reinen Gandhāraſtil, da dieſer in Turkeſtan ſelbſt in Malerei und Plaſtik fort=lebte (die noch ungeklärten Beziehungen zur ſaſſanidiſchen und früh=iſlamiſchen Kunſt dürfen für die Betrachtung des Buddhatypus allein außer Berückſichti=gung bleiben). Schon in Zentralaſien ſind dieſe Typen allmählich mehr oder weniger aſiatiſiert, chineſiert worden. Die fôiſtiſchen Typen Chinas dürften auf ſolche Miſchtypen zurückgehen, welche in China ſelbſt noch mehr national=chineſiſchen Habitus annahmen. Die verhältnismäßig treuere Bewahrung der Gandhāraformen bei der Mehrzahl der japaniſchen Statuen beruht einerſeits auf dem Import von Bildwerken ſeit dem ſechſten Jahrhundert n. Chr. aus Korea, andererſeits auf der Pflege des Stils aus Zentralaſien ſtammender Künſtler in Korea ſeit dem Anfange des ſiebenten Jahrhunderts.

Auf der Grundlage dieſer Tatſachen beginnt aber nun erſt die eigent=liche buddhiſtiſche »Kunſtgeſchichte« Oſtaſiens. Was wir hier zeigen wollten, iſt lediglich die Ableitung der Typen. Gewiß beſchäftigte ſich ſchon die helle=niſtiſche Quelle mit indiſchen und nicht durchweg mit aus der Antike ſtammenden Darſtellungsgegenſtänden, gewiß iſt die buddhiſtiſche Kunſt des fernen Oſtens ein eigenes nationales Kunſtgebiet, deſſen künſtleriſche Bedeutung auch aus der geſamten Kultur Oſtaſiens zu begreifen iſt und durch die Entwicklungs=geſchichte der von außen gekommenen Typen nur zu einem Teile beleuchtet wird. Doch ohne dieſe Typen wäre die buddhiſtiſche Kunſt Oſtaſiens un=denkbar. In der Literatur unſerer Tage zeigt ſich nun eine Erſcheinung, die wir ſchon in der Einleitung berührten: die Neigung einiger von äſthetiſchen Geſichtspunkten ausgehender Schriftſteller, nicht nur die künſtleriſche Bedeut=ſamkeit der Gandhārakunſt herabzuſetzen — was ja nur ein ſubjektives Ge=ſchmacksurteil darſtellt —, ſondern, im Widerſpruch mit den Ergebniſſen der archäologiſchen und hiſtoriſchen Forſchung, ihre entwicklungsgeſchichtliche Funk=tion gefühlsmäßig zu leugnen. Die pſychologiſche Grundlage dieſer Ablehnung iſt nicht ganz klar. Iſt es die Abneigung gegen eine Miſchkunſt, wie es die von Gandhāra nun einmal iſt? Aber wo gibt es auf der Erde eine unab=



Relief aus dem Magadha-Gebiet ⟨nordöſtliches Vorderindien⟩.

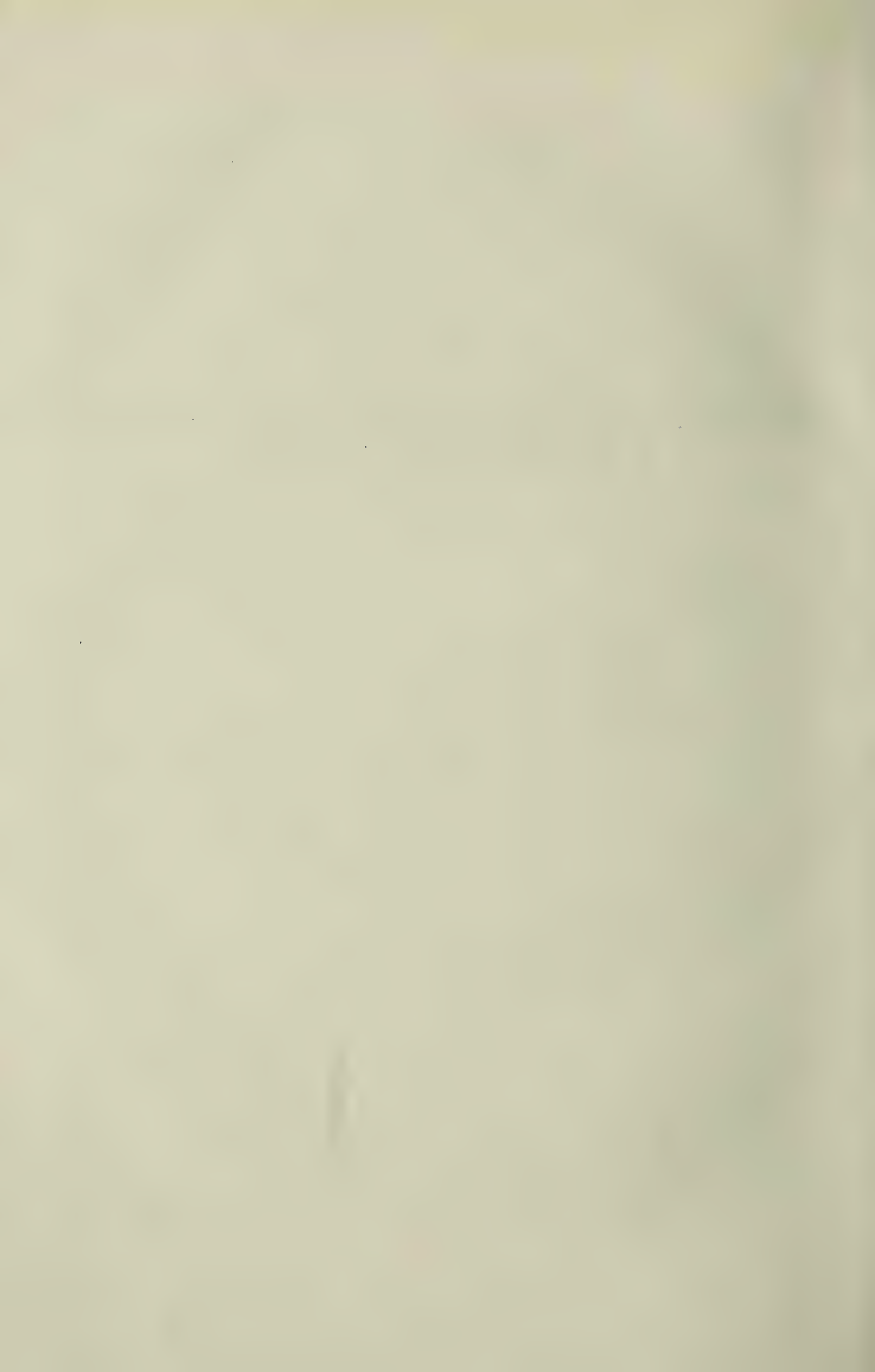
Dunkelgrauer Granit. Höhe 60 cm. Etwa neuntes Jahrhundert n. Chr. Berlin Muſ. I. C. 33670. Über die Abweichungen gegenüber dem ⟨älteren⟩ Gandhāratypus vgl. oben S. 43 und 44. Erhalten geblieben ſind u. a. folgende aus Gandhāra ſtammende Einzelheiten: Die Stellung der Figur einſchließlich Arm- und Beinhaltung, die Behandlung des Haares, die reichen, wenngleich hier ſchmiegſamer geſtalteten Gewandfalten, das Poſtament, die Blätter oberhalb des Kopfes als Andeutung des Bodhibaumes ⟨vgl. unten S. 101 und Tafel 5⟩ Hier ſieht man gleichzeitig die Urform gewiſſer birmaniſcher und siameſiſcher Typen. Vgl. z. B. Tafel 40 b und 42 b. Dem Buddha links zur Seite ſteht ein Mönch mit anbetend erhobenen Händen ⟨vgl. Tafel 4 und 5⟩, wie gewöhnlich zum Zeichen der Ehrerbietung viel kleiner als der Buddha dargeſtellt. Eine faſt genau übereinſtimmende ſiameſiſche Figur dieſer Art zeigt Tafel 43 b.

hängig von jedem fremden Einfluſſe von irgendeinem Volke rein entwickelte Kunſt! Muß denn die verdienſtvolle Hervorhebung der hohen künſtleriſchen Werte, welche in den aſiatiſchen nationalen Kulturen geſchaffen wurden und welche der großen Zahl der Gebildeten ſo lange unbekannt waren, damit verbunden werden, jeglichen »europäiſchen« Einfluß zu beſtreiten oder als unbedeutend abzutun? Das wäre doch nichts weiter als das entgegengeſetzte Extrem gegenüber einer heute überwundenen Anſchauung, welche außerhalb Europas keine wahren Kunſtſchöpfungen zu finden glaubte. Überdies floſſen ja auch die Anfänge der griechiſchen Kunſt aus ägyptiſchen und vorderaſiatiſchen Quellen, woran Foucher gleichſam zur Beruhigung jener einſeitigen Beurteiler erinnert. Und dennoch konnte auf dieſem Boden eine nationale griechiſche Kunſt erwachſen, die für uns die »klaſſiſche« geworden iſt. Die Anerkennung der entwicklungsgeſchichtlichen Zuſammenhänge und die Erkenntnis des »nationalen künſtleriſchen Wollens« ſchließen einander nicht aus, ſondern bedingen vielmehr vereint die »kunſtgeſchichtliche« Erkenntnis[63].

Vielleicht fühlt ſich der Leſer, nachdem er die entwicklungsgeſchichtliche Bedeutung der Plaſtik von Gandhāra erkannt hat, angeregt, nun auch ihren künſtleriſchen Wert aus den beſten Werken kennenzulernen[64], von welchen wir nur auf Tafel 6 eine Probe bieten ⟨vgl. die Nachweiſungen auf S. 23⟩. Dann wird er dem Indologen Dr. Heinrich Zimmer zuſtimmen, welcher eine wegen ihrer grundſätzlichen Bedeutung ſehr leſenswerte Beſprechung ⟨in der Deutſchen Literaturzeitung 1923 S. 246 ff. beſonders S. 250⟩ mit folgenden Worten über die Buddhas von Gandhāra ſchließt: »Ihre lächelnden Häupter, in denen der indiſche Genius die klaſſiſch-antike, menſchlich begreiflichere Darſtellung des Göttlich-Tranſzendenten als männlicher oder weiblicher Typus in einer myſtiſchen Syntheſe beider Pole ſo völlig überwand, daß die ſpätere Kunſt von Innerindien, Java und Oſtaſien nur mehr das raſſenmäßige Exterieur, aber nicht mehr den ſublimen Geiſt ‚vom anderen Ufer' zu aſiatiſieren brauchte, werden noch die Liebe der Kenner finden, wenn die Modereaktion, die ſich ihnen heute abweiſend in den Weg ſtellt, längſt vergeſſen ſein wird. Der europamüde Purismus, der den befruchtenden helleniſtiſchen Einſchlag in die indiſch-oſtaſiatiſche Kunſt leugnet oder als belanglos hinſtellt, als täte ſein Eingeſtändnis ihrer originalen Größe Abbruch, wird genau ſo zum toten Inventar der Wiſſenſchaftsgeſchichte wandern wie die frühere allzulange Unterſchätzung rein indiſcher Kunſt unter der Suggeſtion eines klaſſiſchen Ideals, der er als Reaktion — und übertreibend wie Reaktionen meiſt — das verdiente Ende bereitet hat.«

III.

MĀNUṢIBUDDHAS, DHYĀNIBUDDHAS UND BODHISATTVAS



Im erſten Jahrhundert n. Chr. entſtand die Lehre des Mahāyāna, durch welche der Buddhismus geſpalten wurde. In allen gemeinverſtändlichen Schriften über den Buddhismus iſt hierüber Näheres geſagt, ſo daß wir uns für unſeren Zweck auf wenige Bemerkungen beſchränken können. Das Mahāyānaſyſtem hat ſich aus Gedanken entwickelt, die ſchon im urſprünglichen Buddhismus vorhanden waren (Herm. Beckh I, 23). Sein Syſtematiker iſt Nāgārjuna, der als der Verfaſſer des »Lehrbuches von der Vollkommenheit der Erkenntnis« und darum als der eigentliche Gründer des Mahāyāna angeſehen wird. »Mahāyāna« heißt »großes Fahrzeug« im Sinne eines Strebens nach dem großen Ziele. Dieſes Ziel iſt, als künftiger Buddha (Bodhiſattva) wiedergeboren zu werden, »zum Heile vieler Menſchen, zum Glück vieler Menſchen, aus Mitleid mit der Welt«. Die Anhänger des Hīnayāna, des »kleinen Fahrzeugs«, erſtreben dagegen nur die eigene Erlöſung. Aus dem Mahāyānaſyſtem iſt die Vorſtellung von den Dhyānibuddhas und Dhyānibodhiſattvas hervorgegangen. Wir finden daher die Geſtalten der letzteren nur in der religiöſen Kunſt derjenigen Gebiete, welche dem Mahāyānaſyſtem zugehören, d. h. in Zentralaſien und Oſtaſien (China, Japan), ferner in der Form des Lamaismus in Tibet, Bhutan, Sikkim, auch in Nepāl. Auch auf Java, wo der Buddhismus längſt wieder erloſchen iſt, beſtand er in der Form des Mahāyāna. Dagegen gehören dem Hīnayāna an: Ceylon, Birma, Siam und Annam (außerdem eine geringe Anhängerzahl in Bengalen). Unter den buddhiſtiſchen Kultfiguren der letztgenannten Gebiete begegnen uns alſo keine Dhyānibuddhas.

Das Weltgeſchehen zerfällt in Weltperioden (kalpa), deren Zahl nach indiſcher Anſchauung unendlich iſt. In manchen dieſer Weltperioden erſcheint ein Buddha (Buddhakalpa), in anderen nicht (»leeres Kalpa«), in manchen wiederum bis zu fünf Buddhas (Bhadrakalpa = »geſegnetes Weltalter«). Ein ſolches iſt das unſere. Unſerem Gautama Buddha ſind in früheren Zeitaltern des gegenwärtigen Kalpa ſchon vorhergegangen: Krakucchanda,

Kanakamuni, zuletzt Kāśyapa. Sein Nachfolger, alſo der letzte Buddha unſeres Kalpa, wird der jetzige Bodhiſattva Maitreya ſein. Alle dieſe ſind irdiſche Geſtalten, Mānuṣibuddhas = »Buddhas von Menſchengeſtalt«. Nun hat nach der Vorſtellung der nördlichen Buddhiſten jeder Mānuṣibuddha ein myſtiſches Ebenbild. Dieſes Ebenbild befindet ſich in einem der imaginären Terraſſenhimmel, welche den vier Stadien der Reflexion oder Beſchauung entſprechen, und heißt darum Dhyānibuddha. Der irdiſche, der Mānuṣibuddha, wird vorgeſtellt als durch Emanation aus dem Dhyānibuddha hervorgegangen. Jeder Mānuṣibuddha hat ſomit in ſeinem Dhyānibuddha »ſein verklärtes Selbſt im Himmel« (Piſchel-Lüders S. 91). Weiter hat jeder Dhyānibuddha einen durch Emanation erzeugten »ſpirituellen Sohn« (Jinaputra), den Dhyānibodhiſattva. Für das jetzige und das folgende (letzte) Zeitalter unſeres Kalpa ergibt ſich die folgende Aufſtellung[65]:

	Dhyānibuddha (Buddha der Reflexion)	Dhyānibodhiſattva (ſpiritueller Sohn des Dhyānibuddha)	Mānuṣibuddha (Buddha auf Erden und von menſchlicher Art
Gegenwärtiges Zeitalter	Buddha Amitābha (Buddha des unermeßlichen Glanzes)	Bodhiſattva Avalokiteśvara (= der herabſchauende Herr), oder Padmapāṇi (= der einen Lotus in der Hand trägt)	Śākyamuni (Gautama)
Künftiges Zeitalter	Amoghaſiddha	Viṣvapāṇi (= der gekreuzte Donnerkeile, viṣvavajra, trägt)	Maitreya (gegenwärtig noch Bodhiſattva)

(Über Avalokiteśvara im Lamaismus vgl. Hochaſiatiſche Kunſt S. 32)

Rhys Davids verglich die Vorſtellung von den Dhyānibuddhas mit den Emanationen der gnoſtiſchen Kirche und hält perſiſchen Einfluß für möglich. Grünwedel (Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 169 f.) hat gezeigt, daß die Anfänge der künſtleriſchen Darſtellung der Dhyānibuddhas ſchon in Gandhāra gegeben ſind. Auch Grünwedel iſt der Anſicht, daß hier perſiſche (zoroaſtriſche) Lehren zugrunde liegen, insbeſondere weiſe der Name »Amitābha« = »unermeßlicher Glanz«, »unermeßliches Licht« aufs entſchiedenſte auf Berührung mit der altperſiſchen Lichtreligion hin. Nachdem inzwiſchen die Funde in Turkeſtan einerſeits den Zuſammenhang der dortigen künſtleriſchen Kultur mit Gandhāra erwieſen, andererſeits die Überlieferung beſtätigt haben, daß

es in Turkeſtan Zoroaſtrier gab, gewinnen dieſe Vermutungen immer mehr an Greifbarkeit, ohne indes ſchon entſchieden zu ſein.

Der Dhyānibuddha Amitābha begegnet uns in der buddhiſtiſchen Kunſt Tibets und der Mongolei (Lamaismus) ebenſo häufig wie in China und Japan. Aber die Beſtimmung der Figuren, d. h. die Feſtſtellung, welcher Buddha gemeint iſt, iſt nicht immer einfach. Körperlich werden nämlich die Dhyānibuddhas nicht anders vorgeſtellt als Mānuṣibuddhas, insbeſondere alſo Gautama. Und auch die Stellungen und Geſten (mudrās) ſind die gleichen, d. h. ſie kommen bei beiden Arten von Buddhas vor. Man kann auch nicht ſagen, daß ein Nimbus oder Aureol einen Dhyānibuddha zweifellos kenntlich mache; denn wie der Nimbus ſchon in Gandhāra hinter jedem Buddha, ja auch hinter vielen Bodhiſattvafiguren ſich erhebt, ſo hat bis nach Oſtaſien oft genug auch Gautama einen Nimbus. Nun hat allerdings die nördliche Kirche gewiſſe Dhyānibuddhas mit ganz beſtimmten Mudrās ausgeſtattet. So wird Amitābha gewöhnlich ſitzend in der Dhyānamudrā gezeigt (vgl. Tafel 25). Ebenſogut aber könnte es, iſoliert betrachtet, Gautama in der gleichen Geſte der Meditation ſein. Bei der auf Tafel 14 gezeigten chineſiſchen Bronze, einem der häufigſten Typen, würde die Entſcheidung überhaupt nicht zu geben ſein, wenn man nicht wüßte, daß in den Tempeln ſolche Figuren gewöhnlich von Bodhiſattvas umgeben ſind, aus denen man folgern kann, daß auch hier Amitābha gemeint iſt. Es gibt zwei Hilfsmittel, um einen Buddha individuell zu beſtimmen. Das eine gilt nur für lamaiſtiſche Figuren und iſt auf maleriſche Darſtellungen beſchränkt: es iſt die Beſtimmung an Hand der konventionellen Farben, welche jeder Geſtalt des lamaiſtiſchen Pantheons zukommen (darüber vgl. Hochaſiatiſche Kunſt S. 27, 37). Die andere Möglichkeit der Deutung liegt vor, wenn die Nebenfiguren der zu beſtimmenden Geſtalt vorhanden ſind. Haben wir eine ſolche Trinität vor uns — deren es viele verſchiedene gibt —, ſo ſehen wir gewöhnlich klar. Beiſpielsweiſe iſt Amitābha im Lamaismus oft umgeben einerſeits vom Bodhiſattva Avalokiteśvara (ſ. oben), andererſeits vom Bodhiſattva Mahāſtāmaprāpta. Eine ſolche Trinität zeigt unſere Einbandzeichnung. Über den letztgenannten Bodhiſattva iſt noch wenig bekannt; Herr Prof. Grünwedel hat mich freundlich auf die japaniſche Interpretation hingewieſen, nach welcher Amitābha zwei Emanationen habe: für »Erbarmen« Avalokiteśvara, für »Weisheit« Mahāſtāmaprāpta (Arthur Lloyd, Shinran and his work, Tōkyō 1910, S. 21, 61). Aus der Einbandzeichnung können wir ferner lernen, daß die Mudrās für einen und denſelben Buddha verſchieden ſind, je nachdem er ſitzt oder ſteht. Der ſtehende Amitābha hält

die rechte Hand geöffnet (»ſpendend«, »Segen gebend«, Varadāmudrā). Dies iſt eine Mudrā, welche bei einer ſitzenden Buddhafigur den Dhyānibuddha des vorigen Zeitalters unſeres Kalpa, den Ratnaſambhava, kennzeichnen würde (abgebildet Hochaſiatiſche Kunſt, Tafel 19, linke Figur). Für Amitābha iſt dieſe Geſte ſelten, wir haben hier alſo eine durchaus nicht typiſche, ſondern eine Ausnahmegeſtaltung vor uns. Nach Grünwedel handelt es ſich um einen Miſchtypus, der »auf Ausgleichsverſuche mit fôiſtiſchen Typen hinweiſt« (Grünwedel P.). Daß dies richtig iſt, erweiſt unſere Tafel 16. Hier ſehen wir einen ſtehenden fôiſtiſchen Typus, wahrſcheinlich Amitābha, welcher mit dem lamaiſtiſchen Typus auf dem Einband in der Haltung völlig übereinſtimmt, nur fehlt dem fôiſtiſchen Stück die Almoſenſchale, die aber ſicherlich einmal vorhanden war. Der Fall iſt ganz allgemein und grundſätzlich lehrreich, da man aus ihm erkennt, daß die lamaiſtiſchen und die fôiſtiſchen Formen nicht getrennt ſind, ſondern ineinander übergehen. Die fôiſtiſchen Formen, an Zahl nur arm gegenüber dem reichhaltigen lamaiſtiſchen Pantheon, haben ſicher vieles aus dem letzteren im Laufe der Zeit übernommen. So bemerkt man auf den Häuptern fôiſtiſcher Typen oft lamaiſtiſche Kronen (vgl. z. B. Tafeln 12 und 17). Das japaniſche Pantheon zeigt ſehr ſtarke Ähnlichkeiten mit dem lamaiſtiſchen und bewahrt offenbar die charakteriſtiſchen Züge gemeinſamer Urformen. Hier harrt der vergleichenden Typenforſchung noch eine komplizierte Aufgabe. Um die Beziehungen aller dieſer Gebilde zueinander zu entwirren, wird es beſonders der Heranziehung der japaniſchen Traditionen über die einzelnen japaniſchen Typen bedürfen (Grünwedel P. und Mythologie des Buddhismus S. 141).

Von den Bodhiſattvas intereſſiert uns in dem begrenzten Rahmen unſerer Betrachtungen beſonders der Dhyānibodhiſattva Avalokiteśvara. Dieſer ſpielt in der ganzen nördlichen Kirche eine hervorragende Rolle. Wie dieſe Kirche ganz allgemein die Geſtalten der Buddhas und Bodhiſattvas zu Göttern gemacht hat, überirdiſchen Weſen, die man anbetet, ſo iſt Avalokiteśvara ein Hauptgegenſtand der Verehrung. Ihn fleht man an um Hilfe in aller Not, und ihm gilt in der lamaiſtiſchen Kirche die bekannte heilige Formel: OṂ MAṆI PADME HUṂ = »Ja, du Kleinod im Lotus, Amen!« Es iſt bekannt, daß dieſer Bodhiſattva in China mit einer Göttin identifiziert wird, deren Name Kuan-yin (japaniſch Kwannon) auf einer irrigen Überſetzung des Namens Avalokiteśvara beruht. Bei der Überſetzung wurde von den Chineſen offenbar das Sanskritwort iśvara = Herr irrtümlich svara = »Stimme« geleſen, und ſo wurde aus einem »herabſchauenden Herrn«

»der auf die Stimme oder die Laute Herabſchauende, Betrachtende«. Die Identität beider Weſen ergibt ſich zweifellos aus den Attributen. Die Attribute des Avalokiteśvara — die aber nicht bei jeder Figur ſämtlich vereinigt zu ſein brauchen — ſind: Lotusblume, Fläſchchen, Roſenkranz und zuweilen eine kleine Buddhafigur in der Krone, das Abbild des ſpirituellen Vaters des Bodhiſattva, des Dhyānibuddha Amitābha. Alle dieſe Attribute ſieht man auch bei den Darſtellungen der Kuan-yin, vgl. Tafel 19 ‹mit Flaſche›, Tafel 20 ‹mit Schale anſtatt des Fläſchchens in der linken Hand, die Lotusblume, die ſich in der rechten befunden hat, fehlt›, Tafel 21 ‹mit Roſenkranz in der Rechten und einer Miniaturfigur des Amitābha an dem Stirnreifen›, die mehrarmige japaniſche Form auf Tafel 30 hält in ihren Händen u. a. Lotusblume, Roſenkranz und Fläſchchen. Schon im Lamaismus finden wir mehrarmige Formen des Avalokiteśvara. Der jeweilig lebende Dalai Lama, das Haupt der lamaiſtiſchen Kirche, gilt als Inkarnation der vierarmigen Form[66]. Intereſſant iſt die elfköpfige Form, welche auf folgende Legende zurückgeht: der Bodhiſattva hat für die Erlöſung aller irdiſchen Weſen gewirkt und glaubt nun ſein Ziel erreicht. Aber ſchon nach kurzer Zeit muß er ſehen, wie die Höllen ſich wieder füllen. Vor Schmerz zerſpringt ihm das Haupt. Nun bildet Amitābha aus den Stücken zehn Häupter und darüber als elftes ſein eigenes. Eines der zehn Häupter aber zeigt die furchtbare Geſtalt, welche dem Avalokiteśvara von nun an zuteil wird[67]. Im lamaiſtiſchen Pantheon werden die Köpfe gewöhnlich in einer ſich nach oben verjüngenden Pyramide übereinander angeordnet. Sitzende japaniſche Figuren der entſprechenden elfköpfigen Kwannon ſieht man auf den Tafeln 29 und 30.

Der Kult der Kuan-yin in China iſt ſehr alt. Aus der chineſiſchen Literatur wiſſen wir, daß dieſe Göttin ſpäteſtens im ſiebenten Jahrhundert auch in Korea ſchon hoch verehrt wurde und einen Hauptgegenſtand der religiöſen Kunſt bildete. Eigentümlich iſt es, daß Avalokiteśvara in Oſtaſien gerade einer weiblichen Gottheit gleichgeſetzt wurde. Wir wollen uns hier daran erinnern, daß nicht nur der Buddha, ſondern auch die Bodhiſattvas ſchon von Gandhāra her keinen entſchiedenen Geſchlechtstypus haben. Vielmehr ſind ſie, wie wir geſehen haben, androgyn geſtaltet, und daran ändert das kleine Schnurrbärtchen, das wir bei vielen Gandhārabuddhas beobachten und das in die eigentlich indiſche, in die javaniſche ſowie in die hinterindiſche Plaſtik nicht übergegangen iſt, wohl aber in Turkeſtan und in Japan auftritt, kaum etwas. Es mag daher zutreffen, wenn Leigh Ashton ‹An Introduction to the Study of Chineſe Sculpture p. 101› bemerkt, daß die buddhiſtiſchen

Gottheiten in China urſprünglich geſchlechtslos geweſen ſeien. Ob ſeine weitere Annahme zutrifft, daß die Ausprägung weiblicher Typen auf dem Einfluß des indiſchen Śaktikultes beruhe, darf hier dahingeſtellt bleiben ⟨über den Śaktikult vgl. Hellmuth v. Glaſenapp, Der Hinduismus, S. 395 ff.⟩. Für uns kommt mehr die Frage in Betracht, woher der weibliche Habitus der Kuan=yin=Typen ſtammt. Ohrringe und Kettenſchmuck auf nacktem Ober=körper ⟨Tafel 19⟩ zeigen ſchon die Bodhiſattvas von Gandhāra. Gewänder wie auf Tafeln 20 und 21 weiſen auf Zentralaſien ⟨oben S. 52⟩, während das kapuzenartig den Kopf mitbedeckende Gewand anderer Kuan=yin=Statuen ⟨vgl. Tafel 23⟩ einen Zuſammenhang mit der Nonnentracht ver=muten läßt, die wir aus den Fresken Turfans kennen. — Da die Bodhiſattvas von Gandhāra her nicht das kurzlockige Haupt des Buddha, sondern unte ihren Kronen langes, lockiges oder ſtraffes Haar tragen, ſo kann der un=befangene Betrachter noch heute leicht den Eindruck haben, eine weibliche Figur zu ſehen, wo eine ſolche nicht gemeint iſt ⟨vgl. Tafel 12⟩. Anderer=ſeits iſt es, wenn man die androgyne Typologie kennt, manchmal nicht leicht, ein weibliches Weſen ſelbſt in den Fällen zu erkennen, in denen ein ſolches beſtimmt gemeint iſt ⟨Tafeln 20 und 21⟩. Andere Formen, wie die auf den Tafeln 23 und 24 abgebildeten, ſind rein weiblich.

Die Umdeutung des Avalokiteśvara zu einer weiblichen Gottheit ergibt ſich alſo zwanglos aus der Typengeſchichte. Nun gibt es aber in China verſchiedene Typen der Kuan=yin, und einige derſelben haben Attribute, welche dem Avalokiteśvara fehlen und die wir unten erwähnen werden. Aus dieſem und anderen Gründen gelangte J. J. M. de Groot zu der Anſicht, daß die Gottheit Kuan=yin in China ſchon vor Einführung des Buddhismus exiſtiert habe[68], — eine Anſicht, der wir nicht zu folgen vermögen. De Groot ſtützt ſich hauptſächlich auf ein chineſiſches Buch, das er während ſeines Aufenthaltes in Makao kennenlernte und das den Titel führt: Nan=hai=kuan=yin=ch'üan=ch'uan, d. h. »Vollſtändige Erzählung von der Kuan=yin des ſüdlichen Meeres«. Es iſt die Legende von der Königstochter Miao=shan, die ſpäter zur Kuan=yin geworden ſein ſoll:

Vor einigen tauſend Jahren lebte in einem Lande, das nach der Be=ſchreibung von China aus im Südweſten geſucht werden muß ⟨vielleicht iſt Siam gemeint; daher »Kuan=yin des ſüdlichen Meeres«⟩, ein König, dem ſeine Gemahlin nach langer Kinderloſigkeit drei Töchter ſchenkte. Die jüngſte, Miao=shan ⟨= »Bewunderungswürdige Tugend«⟩ wollte nicht, wie die Schweſtern, heiraten, ſondern ledig bleiben, um durch Meditation die

Erleuchtung zu erlangen. Der Zorn des Königs hierüber kannte keine Grenzen. Miao=shan flüchtete in ein Kloſter, doch der König ließ es in Brand ſtecken. Da durchſtach ſich das Mädchen die Kehle, das Blut ſpritzte zum Himmel empor, fiel als Regen auf die Erde zurück und löſchte den Brand. Nun wollte der König ſeine Tochter enthaupten laſſen; indeſſen dem Henker zerbrach das Schwert in den Händen und Miao=shan blieb unverſehrt. Jetzt verſuchte man es mit einer Lanze, doch dieſe zerbrach ebenfalls. Endlich gelang es, die Jungfrau zu erdroſſeln. Da erſchien auf Befehl Yamas, des (indiſchen) Gottes der Unterwelt, der Schutzgott des Ortes in Geſtalt eines Tigers und führte den Leichnam und die Seele des Mädchens in die Unterwelt. Miao=shan wandelte nun durch die Reihen der Verdammten in der Hölle, aber wo ſie ſich zeigte, hatte ihr tiefes Mitleid und ihr Gebet die Wirkung, daß die Sünder erlöſt wurden und auf die Erde zurückkehren konnten. Als die Fürſten der Unterwelt dieſe wunderkräftigen Gebete ebenfalls kennen=zulernen wünſchten, willfahrte Miao=shan dieſer Bitte unter der Bedingung, daß alle Seelen aus der Hölle befreit würden. Dies geſchah, und ſo verwandelte ſich die Hölle ſofort in ein Paradies. Jetzt bekam aber der Totengott Yama Beſorgnis um das Beſtehen ſeines Reiches; er gab die Seele der Miao=shan frei und ließ ſie auf die Oberwelt zurückkehren. Auf Bitten Śākyamunis ließ ſich nun Miao=shan auf der Inſel Pʻu=tʻo im Chu=san=Archipel als Kuan=yin nieder. Dort befindet ſich noch heute das größte Heiligtum der Göttin (an der Küſte der Provinz Chê=kiang). — Die Legende iſt, wie ſchon de Groot erkannte, heterogenen Urſprungs, ſie enthält einige taoiſtiſche Züge. Sicherlich kann ſie uns manche Attribute der Kuan=yin erklären. In der Legende heißt es z. B., daß Miao=shan im Kloſter niedrige Arbeiten verrichten ſollte und daß ihr hierbei die Tiere, darunter die Vögel, halfen. Ein Vogel brachte ihr auch ſpäter eine Perlenkette, den Roſenkranz, das Abzeichen ihrer Würde. Darum erblickt man neben der Kuan=yin oft eine kleine Vogelgeſtalt, zuweilen auf einer Lotusblüte ſitzend, den Roſenkranz im Schnabel. Eine kleine Knaben=geſtalt, flehend oder betend die Hände zu der Göttin emporſtreckend, iſt ihr Schüler und treuer Begleiter Chen=tſai; eine kleine weibliche Figur, in den Händen eine Perle haltend, iſt eine andere Begleiterin, die Tochter des Drachenkönigs, namens Lung=nu (»Drachentochter«). Oft wird an Stelle der menſchlichen Geſtalt auch ein Drache am Sockel dargeſtellt. Die Figur auf Tafel 21 ſitzt auf einer aus dem Meer emporwachſenden Lotosblume, offenbar einem Symbol für die Inſel Pʻu=tʻo. Die Blume ſteigt denn auch nicht direkt aus dem Waſſer empor, ſondern ſie ſteht auf einer kleinen Inſel, auf welcher

eine Tiergeſtalt zu Füßen der Göttin liegt. Es iſt die Geſtalt des Tigers, in welcher der Gott die Miao-shan in die Unterwelt brachte, während ein anderer Gott ſie in der gleichen Tiergeſtalt auf den Chu-san-Archipel trug. Bei einer anderen Form, in welcher die Göttin direkt auf dem Tiger ſitzend abgebildet wird, darf man erwägen, ob hier nicht eine Verwechſlung mit einem Löwen oder wenigſtens Ableitung von einem Löwen vorliegt. Dann würde ſich zeigen, daß auch die Geſtalt des Tigers, wie ſo vieles in jener komplexen Legende, erſt ſekundär iſt. Wir hätten dann nämlich eine Brücke auch von dieſen auf den erſten Blick rein chineſiſchen Kuan-yin-Typen zu Avalokiteśvara. In der nördlichen Kirche führt Amitābha (oben S. 64) den Beinamen Siṃhanāda = »der mit der Löwenſtimme« (vgl. oben S. 13). Dieſer ehrende Beiname kommt nun auch Amitābhas ſpirituellem Sohne, eben dem Bodhiſattva Padmapāṇi oder Avalokiteśvara zu. In ſeiner Form als Siṃhanāda wird Avalokiteśvara auf einem kauernden Löwen ſitzend dargeſtellt. Die Grundlage dieſes Typus finden wir wieder in Gandhāra. Dort gibt es eine Göttin, welche auf einem Löwen ſitzt und eine Laute in der Hand hält. Es iſt der Typus der indiſchen Göttin der Muſik, Sarasvatī (Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 101, Mythologie S. 123). Betrachten wir nun die Porzellanfigur auf Tafel 24 (ſogenanntes Blanc-de-Chine-Stück aus dem achtzehnten Jahrhundert), ſo ſehen wir hier auch in den Händen der Kuan-yin die Laute, die übrigens noch ganz die Form der altindiſchen Viṇā hat, und wir ſehen ferner zwei muſizierende Begleiter, mit Klapper und Flöte. Man hat gelegentlich vermutet, daß dieſe Form auf jenem erwähnten ſprachlichen Mißverſtändnis beruht, durch welches aus dem »herabſchauenden Herrn« ein »auf die Stimme Herabſchauender« geworden ſei. Wir glauben nicht, daß dieſe Annahme zutrifft, ſondern vielmehr, daß dieſe Form der Kuan-yin nichts weiter iſt als die chineſierte Sarasvatī. Der heilige Vogel dieſer indiſchen Göttin iſt die Gans. Die Gans dürfte auch der auf dem Sockel der auf Tafel 24 gezeigten Figur in Relief gebildete Vogel ſein. Man erkennt, wie mannigfache Quellen hier fließen. Einen recht intereſſanten Beweis hierfür liefern uns weiter diejenigen Figuren, welche die Kuan-yin mit einem Kinde zeigen (Beiſpiel Tafel 23). Mehrere Forſcher ſind der Anſicht, daß dieſe Form auf chriſtliche Vorbilder zurückgeht, und man ſpricht daher häufig von der »buddhiſtiſchen Mutter Gottes«. In der Tat iſt die Ähnlichkeit zuweilen auffallend, beſonders bei Exemplaren, welche das Kind, der Maria gleich, mit beiden Armen halten. Es mag auch ſein, daß ſpätere Kuan-yin-Darſtellungen dieſes Typus unter dem Eindruck von Madonnenbildern geſchaffen wurden. Aber die Kuan-yin

mit dem Kind an ſich hat urſprünglich nichts mit der Maria zu tun, wenigſtens nicht direkt. A. Foucher hat uns auch hier wieder den Schlüſſel geliefert. Foucher weiſt nämlich nach, daß die Urform eine indiſche Göttin zweiten Ranges, eine Yakṣiṇī oder gar Teufelin, Rākṣaſī, iſt, namens Hāriti. Hāriti iſt die Fee der Kinder, aber urſprünglich in unheilvollem Sinne, indem ſie ſich und ihre fünfhundert Kinder von menſchlichen Kindern nährte, die ſie ver=ſchlang. So begegnet ſie in Nepāl noch als »Göttin der Windpocken«. Von Buddha bekehrt, wandelte ſie ſich zu einer gütigen und verehrten Geſtalt. Sie tritt in Gandhāra in antikem Gewand auf, ſie findet ſich auch auf den Wandmalereien in Zentralaſien, von Kindern umgeben (vgl. A. v. le Coq, Chōtſcho [1913] Tafel 40, M. A. Stein, Desert Cathay II, Tafel XI b). Foucher macht darauf aufmerkſam, daß auch in anderen Kulturgebieten das Motiv der Göttin als Mutter mit dem Kinde auftaucht (vgl. in Ägypten Iſis mit Horus), daß es nicht immer dasſelbe Ideal iſt, das hier verſinnbildlicht wird, daß wir aber auch hier, wenigſtens in Aſien, von einer »Kontinuität des Typus« ſprechen dürfen (vgl. Foucher II, 1 bis 140 ff.). So iſt alſo der Urſprung der Kuan=yin mit dem Kinde religionsgeſchichtlich nicht im Chriſtentum, ſondern in Indien zu ſuchen. Davon verſchieden aber iſt der archäologiſche Tatbeſtand, und dieſer ſchließt einen Zuſammenhang mit frühchriſtlichen Motiven über Gandhāra nicht aus. In China wird die Kuan=yin, die »Göttin der Barmherzigkeit«, auch als Helferin in Fällen der Sterilität betrachtet und um Kinderſegen angefleht. Das Kind gilt als Sinnbild dieſer ihrer Funktion. Die andere chineſiſche Auffaſſung, daß die Kinderfigur den Jünger Chen=tſai darſtelle, iſt eine wenig geſchickte Deutung aus ſpäterer Zeit. — Endlich ſei noch erwähnt, daß die der Göttin zugeſchriebenen Funktionen nicht überall dieſelben ſind. In Amoy z. B. gilt ſie unter anderem auch als Schutzpatronin der Proſtituierten*.

Von anderen Bodhiſattvas wollen wir uns hier nur noch kurz mit einer auch in Europa bereits zu Popularität gelangten Figur befaſſen, dem ſogenannten »Dickbauchbuddha« (Tafel 18). Er iſt eine der intereſſanteſten Geſtalten im nordbuddhiſtiſchen Pantheon. Im Lamaismus gehört er zu den fünfhundert Arhats (»Würdigen«) und hier wieder zu der beſonderen Gruppe von acht=

* Während der Drucklegung des vorliegenden Buches erſchien eine Abhandlung über Kuan=yin von Melanie Straßny, betitelt »Einiges zur buddhiſtiſchen Madonna« (Jahrbuch der aſia=tiſchen Kunſt, herausgegeben von Georg Biermann, Bd. I, Leipzig 1924), die im einzelnen hier nicht mehr berückſichtigt werden konnte. Es handelt ſich im weſentlichen um die verdienſtliche Zuſammenſtellung der auch hier vorgetragenen bisherigen Forſchungsergebniſſe. Bemerkenswert iſt eine Reihe guter Abbildungen japaniſcher Kwannontypen.

zehn Sthaviras, d. h. »Älteften«. Er führt hier die Bezeichnung Hva=fhañ, Ho=fhang und gilt als Wiedergeburt des Bodhifattva Maitreya, des Buddhas des kommenden Zeitalters. Darum nennt man ihn in China Ta=tu=tfze=mi=lo=fô, d. h. »[Dickbäuchiger] Maitreya=Buddha«. Der japanifche Name ift Hotei. Der Dickbauchbuddha wird als Gott des Reichtums angefehen und hat darum einen umfangreichen Sack ‹mit Koftbarkeiten› als Attribut bei fich ‹auf Tafel 18 hält er mit der Linken die Öffnung des Sackes zufammen›. Gleichzeitig gilt er aber auch als Gottheit der Fruchtbarkeit, und zuweilen fieht man ihn, in Bronze oder in Porzellan, von einer ganzen Schar fpielender kleiner Kinder umgeben. All dies fcheint chinefifche Geftaltung, wie denn die ganze Figur diefes behäbig dafitzenden Gottes mit feinem geradezu anfteckend humorvollen Geficht urchinefifch wirkt. Freilich denkt man bei feinem Anblick weniger an den feinen Humor, der uns in manchen Werken der chinefifchen Literatur, in der Unterhaltung mit fchriftgewandten Chinefen höherer Bildung begegnet, als vielmehr an die derben Späße, mit denen die Hfiao=hua, d. h. »Lachgefchichten«, die zuweilen mit gepfefferten Pointen verfehenen Anekdoten des Volkes, zu enden pflegen. Und dennoch liegt der Urfprung auch diefer Geftalt nicht in China. Was wir fchon aus der Entwicklung der baktrifchen Münzen kennengelernt haben — und hier zeigt fich, aus welchem Grunde wir diefe Entwicklung befprachen —, das erkennen wir auch in diefem Falle: die Umwandlung von Typen unter Beibehaltung der wefentlichen Formen in Typen von ganz oder teilweife anderer Bedeutung. Die Urform ift der indifche Reichtumsgott Kubera oder Vaiśrāvaṇa. Auf der fteinernen Umzäunung des Stūpa von Barāhat ‹Bharhut› — aus der Zeit der älteften Teile von Santfchi, vielleicht noch älter, alfo etwa Wende des dritten zum zweiten Jahrhundert v. Chr. — ift Kubera noch ein ziemlich fchlanker, ftehender Mann. Als König der Yakṣas ‹Dämonen› finden wir ihn von einzelnen kleinen Dämonengeftalten umgeben. Er ift in Barāhat noch ganz in der Art indifcher Götter mit Turban, reichem Kettenfchmuck und Binden bekleidet. Die Veränderung des Exterieurs ift erft das Werk des Hellenismus. In Gandhāra ift Kubera eine fitzende, gedrungenere Männergeftalt in lofem antikem Gewande, welches den Oberkörper und den Leib zum größten Teile frei läßt. Eine kleine Dämonengeftalt, ein nackter Knabe, fteht ihm zur Seite. Gegenüber aber ift ein neues Motiv hinzugetreten: ein nackter Mann, der zu Füßen des Gottes einen Sack mit Gold ausleert ‹abgebildet nach Burgeß und erklärt bei Grünwedel, Mythologie S. 23›. Grünwedel macht darauf aufmerkfam, daß diefer Tributträger — denn ein folcher ift offenbar gemeint — an ähnliche

Darſtellungen auf ſpätantiken Kaiſerporträts erinnert. Faſt übereinſtimmend wird dann eine andere indiſche Gottheit dargeſtellt: Mahākāla, eine Form des Śiva, die ſpäter im lamaiſtiſchen Pantheon in den verſchiedenſten, bald gütigen, bald ſchrecklichen Formen auftritt. Es ſcheint, daß für die fernere Entwicklung des Kuberatypus der antike Bacchus zum Vorbilde gedient hat. In Mathurā, im eigentlichen Indien, außerhalb der Gandhāraprovinz, ſind außerordentlich ſtarke helleniſtiſche Einflüſſe vorhanden geweſen, zweifellos von Gandhāra her. Dort iſt nun in mehreren Steinreliefs eine korpulente Geſtalt zu beobachten, die nicht wie eine Vorſtufe, ſondern ſchon wie der fertige Dickbauchbuddha ſelbſt anmutet ⟨vgl. die Abbildungen bei Foucher II, 2 Nr. 490, 491, 492⟩. Dieſer Mahākāla, von Begleitern umgeben, hat auf dem einen Relief einen Becher in der Hand; mit Recht gibt Foucher dieſem Werke die Unterſchrift »Scène de Bacchanales«. So ſehen wir mehrere Urbilder des Dickbauchbuddha: einmal das antike Motiv des ſchwelgeriſchen Reichen ⟨Grünwedel, P.⟩, außerdem den indiſchen Gott Kubera. Deſſen Dämonenbegleiter ſind die Vorſtufen der harmloſen Kinder, die in China den Dickbauchbuddha umgeben. Sein Geldſack aber iſt im Anfang der Sack des Tributträgers. In Tibet iſt auch dieſe Geſtalt in ganz anderer Weiſe wieder umgedeutet worden. Doch iſt über die Entwicklung im einzelnen noch wenig bekannt, u. a. ſind die Beziehungen zu byzantiniſchen Motiven noch aufzuklären ⟨Grünwedel, P.⟩[*].

---

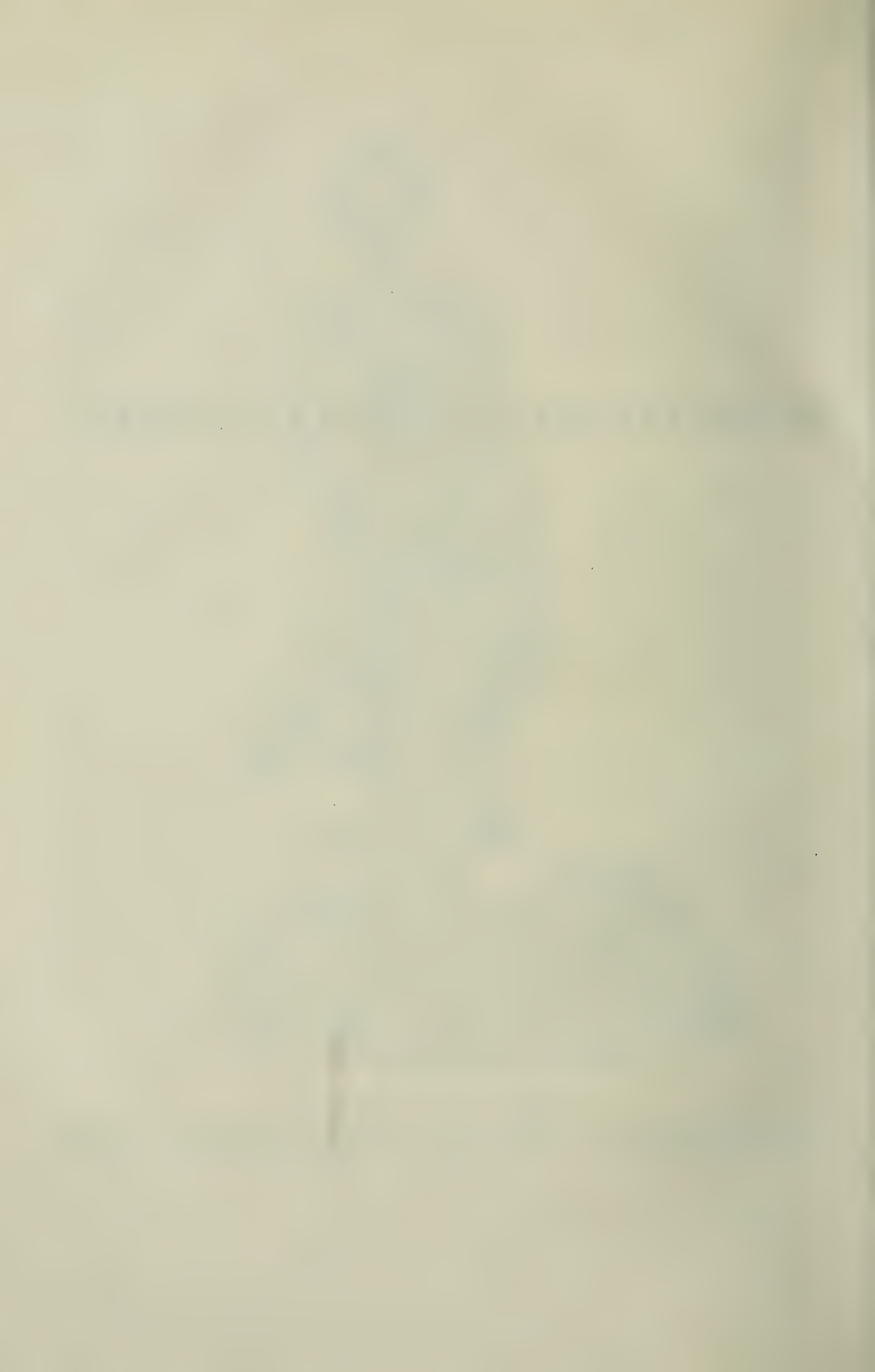
[*] Während unſer Buch ſich im Druck befand, erſchien in dem von Georg Biermann herausgegebenen »Jahrbuch der aſiatiſchen Kunſt«, Bd. I ⟨Leipzig 1924⟩ die Abhandlung »Dickbauch-Typen in der indiſch-oſtaſiatiſchen Götterwelt« von Prof. Lucian Scherman. Was in unſerem Text nur in wenigen ſkizzenhaften Strichen geſchehen konnte, iſt in der genannten bemerkenswerten Arbeit verwirklicht: eine monographiſche Zuſammenſtellung des vorhandenen Materials über den Dickbauch-Typus auf den Spuren beſonders Grünwedels und Fouchers und unter Hinzufügung eines reichen Schatzes an Abbildungen aus den verſtreuten und weiteren Kreiſen nicht leicht zugänglichen Quellenwerken. Einen Abſchluß bildet die Abhandlung Schermans freilich noch nicht, weil, wie ſchon oben bemerkt, einige Beziehungen dieſer Geſtalt noch der Klärung harren. Das Studium dieſer ausgezeichneten Monographie, die wir im einzelnen hier nicht mehr berückſichtigen konnten, kann nur eindringlich empfohlen werden.



»Der vom Gebirge kommende Buddha«,
die ostasiatische Form des Śramaṇa Gautama, d. h. des Gautama während seiner Askese ‹vgl. unten S. 90›. Chinesische Bronze aus dem achtzehnten Jahrhundert. Musée Guimet, Paris, No. O. 952. Nach J. J. M. de Groot ‹unten S. 115 Anm. 68›. Diese Gestalt kommt in Ostasien auch sitzend vor ‹vgl. oben S. 33›. Die Urform aus Gandhāra zeigt Tafel 6.

IV.

BUDDHATYPEN VON BIRMA UND SIAM



Die Archäologie Hinterindiens iſt bisher noch bei weitem nicht ſo ſyſtematiſch betrieben worden wie diejenige der vorderindiſchen Halbinſel, von einzelnen Arbeiten über begrenzte Gebiete ‹Kambodja› abgeſehen. Die mannigfachen Völkerverſchiebungen, die vielfach verſchlungenen Beziehungen der verſchiedenen Nationen untereinander und mit Südindien und Ceylon einerſeits, mit China andererſeits, die wechſelnden politiſchen Schickſale der hinderindiſchen Reiche laſſen dieſes komplexe Kulturgebiet recht unüberſichtlich erſcheinen. Wir beſchränken uns auf einige heute ſchon mögliche allgemeine Bemerkungen über die Buddhatypen von Birma und von Siam[69].

Schon zur Zeit des Königs Aśoka, alſo im dritten Jahrhundert v. Chr., ſollen in Birma buddhiſtiſche Miſſionsverſuche gemacht worden ſein. Aber erſt um das Jahr 450 erfolgte die eigentliche Bekehrung, und zwar von Ceylon aus. Damals gab es auf Ceylon bereits Buddhaſtatuen. Wir dürfen annehmen, daß die frühеſte figürliche buddhiſtiſche Plaſtik in Birma auf Vorbildern aus Ceylon beruhte. Die typiſchen Buddhaſtatuen allerdings, deren Formen ſeit dem zwölften bis dreizehnten Jahrhundert vollkommen ſtereotyp geblieben ſind ‹Tafeln 32 und 33› und welche bis in das ſiameſiſche Gebiet reichen ‹Ruinen von Kampeng Pet›, müſſen im nördlichen Vorderindien ihre Vorbilder haben; denn ſie zeigen den reichen Faltenwurf, der ſie den Urformen von Gandhāra näher erſcheinen läßt als den Statuen von Ceylon ‹Anurādhapura und Polonnāruwa›. Die letzteren haben die glatten Formen der Gupta- und Pālazeit, die Drapierung iſt dem Körper eng angeſchmiegt. Große Kunſtwerke ſcheinen ſich unter den birmaniſchen Buddhaſtatuen dieſer ſpäten, bis auf die Jetztzeit reichenden Epoche, von denen es gewaltige Exemplare in vielfacher Menſchengröße gibt, nicht zu befinden. Bis hinab zu den kleinen Marmorfiguren, die ſchon ein Exportartikel geworden ſind, zeigen ſie gewöhnlich dieſelben Formen, es iſt der ſchon in Gandhāra entwickelte nationalindiſche Typ mit entblößter rechter Schulter. Charakteriſtiſch iſt eine Art Binde, welche die Stirn gegen das Haupthaar abſchließt und an der man dieſen Typus

birmanischer Buddhas sofort erkennt. Überhaupt achte man zunächst auf die Bildung des Kopfes, insbesondere auch des uṣṇiṣa ‹oben S. 29f.›, um die wichtigsten nationalen Formen voneinander unterscheiden zu können. Allerdings ist dies nicht ganz leicht, denn die Übergänge zwischen den hinterindischen Typen sind recht fließend. So gibt es birmanische Formen mit spitzkegelförmig gekrönten Köpfen ‹vgl. z. B. Tafeln 40b, 41, 43a›, welche



Kopf einer birmanischen Buddhastatue aus Marmor
mit terrassenartiger Krone und großen Ohrzieraten. Nach dem ‹vollständigen› Original im Berliner Mus. I C 27360

auf den ersten Blick schwer von siamesischen Formen ‹vgl. insbesondere Tafel 35› zu trennen sind. Die kegelförmige Spitze dürfte als Stilisierung der aus dem Knorren hervorbrechenden Flamme aufzufassen sein. In Birma ist sie in der Regel kürzer und gedrungener als in Siam, auch ist sie glatt und nicht flammenartig ornamentiert ‹vgl. dagegen z. B. Tafel 34b, 36, 42b›. Zu beachten sind aber auch die voneinander verschiedenen Gesichtsphysiognomien der birmanischen und siamesischen Statuen. — Nicht nur die buddhistische Plastik Ceylons, sondern auch die brahmanische Plastik Südindiens hat auf die Entwicklung der buddhistischen Kunst Birmas eingewirkt. Das erkennt man aus den Formen der Kronen gewisser Typen, denen offenbar die konischen Kronen südindischer Götterbilder zu Vorbildern dienten. Abgesehen von den einförmigen neueren Typen zeigt sich unter den Stücken aus älterer Zeit gerade

in den Trachtbeſtandteilen eine gewiſſe Mannigfaltigkeit. Dies dürfte auf die eigenartigen Umſtände zurückzuführen ſein, unter denen die Tempel von Pagan errichtet wurden[70]. Die Stadt war die Hauptſtadt des gleichnamigen Reiches und wurde im Jahre 850 n. Chr. gegründet. Im Jahre 997 wurde dort



Oberteil eines birmaniſchen Buddha aus Pagan
Haut-Relief in grünlichem, weichem Stein. Nach dem (vollſtändigen) Original im Berliner Muſ. I C 30874, Slg. Nötling

der Buddhismus Staatsreligion. Seine Blütezeit erlebte das Reich unter König Anōyahtāſō (1010 bis 1052). Dieſer plante die Errichtung eines buddhiſtiſchen Weltreiches unter ſeiner Oberhoheit. Über zahlreichen, in den verſchiedenen buddhiſtiſchen Ländern erworbenen Reliquien ließ er abſichtlich Heiligtümer in den Stilen der betreffenden Länder errichten. So iſt denn Pagan »geradezu eine Muſterkarte aller der mannigfachen, in den buddhiſtiſchen Ländern vorkommenden Stilgattungen« (Seidenſtücker; Beylié unterſcheidet in den Bauten von Pagan zehn voneinander abweichende Stile). Für uns am intereſſanteſten iſt der Ānandatempel, welcher unter König Kyanyittha in den Jahren 1058—1067 erbaut wurde. In den Niſchen des inneren Korridors

befinden ſich achtzig Steinreliefs, die in einzelnen Szenen das Leben Buddhas von der Empfängnis bis zu ſeiner Erleuchtung darſtellen. Eine Probe zeigen wir oben auf S. 35. Das Material dieſer Reliefs iſt nicht zweifelhaft, wie Seidenſtücker ⟨S. 17⟩ meint, ſondern ſeine Annahme, daß es Stein iſt, trifft zu, wie ſich aus einem Stück genau des gleichen Stils im Berliner Muſeum, aus Pagan, und zwar offenbar aus jenem Tempel ſelbſt ſtammend, ergibt. Es iſt ein weicher, grauer Stein, mit brauner, lackartiger Farbe überzogen. Plaſtiken aus weichen Geſteinen ſind in Birma wie auch in Siam nicht ſelten. So reich dieſe Reliefs an Stellungen des Buddha ſind, ſo arm an ihnen iſt die ſpätere typiſche Plaſtik. Die Mudrās der Zeugnisanrufung ⟨oben S. 41⟩, der Meditation ⟨oben S. 41⟩ und die Darſtellung des ruhenden oder des ſterbenden ⟨ins Nirvāṇa eingehenden⟩ Buddha ſind die weitaus häufigſten.

Durch gewiſſe Stileigenheiten zeichnen ſich die Buddhaſtatuen aus dem Gebiete des Reiches L a o s aus ⟨am Mittellaufe des Mekong, nördlich vom heutigen Siam und nahe Kambodja; jetzt teils zu Siam gehörig, teils unter franzöſiſcher Oberhoheit⟩. Ein Beiſpiel zeigt Tafel 37. Die Kopfbildung ähnelt der birmaniſchen; die glatte und ſpitze Bekrönung iſt gewöhnlich ſehr hoch ⟨länger als bei dem auf Tafel 37 gezeigten Exemplar⟩. Häufig findet ſich die Beinſtellung, wie ſie auf Tafel 37 zu ſehen iſt, welche von der bei ſitzenden ſiameſiſchen Figuren üblichen abweicht ⟨vgl. Tafel 36⟩, in Birma aber oft begegnet ⟨Tafel 32⟩.

In Hinterindien iſt nicht nur die Archäologie noch in den Anfängen begriffen, ſondern auch die Ikonographie, d. h. die Deutung der hier ſehr mannigfaltigen, auf nationalen Traditionen beruhenden Haltungen und Geſten des Buddha, iſt noch recht unklar. Während die ſüdliche Kirche das Syſtem der Dhyānibuddhas und -bodhiſattvas nicht kennt, durch welches das nordbuddhiſtiſche Pantheon ſo verwickelt erſcheint, liefern hier die lokalen Beſonderheiten in der Darſtellung des Gautama wieder andere Schwierigkeiten.

Die Einführung des Buddhismus in Siam geſchah im Jahre 639. Die Anfänge der Ausbreitung der Lehre haben vielleicht ſchon früher ſtattgefunden. Dafür ſprechen die archäologiſchen Funde. Unter den verhältnismäßig wenigen Stücken aus älteſter Zeit findet ſich das »Rad der Lehre« ohne figürliches Beiwerk, wie wir es aus der Epoche des reinen Symbolismus kennen. Man muß aber bedenken, daß das Rad auch in ſpäteren Zeiten immer wieder dargeſtellt worden iſt. V o r e t z ſ c h hat den Verſuch gemacht, als Grundlage für die weitere Forſchung einige hypothetiſche Epochen aufzuſtellen[71]: Als

erſte glaubt er die Zeit etwa von 250 v. Chr. bis 350 n. Chr. annehmen zu müſſen, welche der Epoche der Mauryadynaſtie ⟨Ära des reinen Symbolismus⟩ und ſpäter der Gandhārakunſt ungefähr entſprechen ſoll. Daran ſchließt ſich zunächſt eine Zeit des Einfluſſes des Guptaſtils ⟨vgl. oben S. 46⟩. Dann erſt folgen nationale Perioden: die Kunſt des Reiches Sukhothai-Savankhalok ⟨750 bis 1100⟩; die des Reiches Pitſanulok-Lopburi ⟨1100—1350⟩; endlich die Kunſt des Reiches Ayuthia ⟨1350—1750⟩. Beſonders die erſte dieſer Perioden er-



Kopf einer ſiameſiſchen Buddhaſtatue mit kambodjaniſcher Krone
N. Phot. bei Fournereau Pl. XVII

ſcheint ſehr unſicher. Man darf bezweifeln, daß ſchon in ſo früher Zeit buddhiſtiſche Kunſtwerke in Siam geſchaffen oder auch nur dort eingeführt wurden.

Die früheſten nachweisbaren Buddhaſtatuen ⟨etwa ſiebentes Jahrhundert⟩ entſtammen dem Gebiete der Tſcham, deren Reich vom heutigem Siam ſich bis nach Tongking ausdehnte und Annam einſchloß. Die Tſcham, ein Volk mit indoneſiſch-auſtroaſiatiſcher Miſchſprache, welches hinduiſtiſche Kultur angenommen hatte, wurden in langen Kämpfen von den aus Südchina gekommenen Annamiten verdrängt, bis ſie im ſechzehnten Jahrhundert ſchließlich jede politiſche Selbſtändigkeit verloren. Bis auf wenige Reſte iſt dieſes Volk in den Annamiten aufgegangen, während in Kambodja noch eine größere Anzahl, wohl Nachkommen früherer Auswanderer, lebt ⟨vgl. Heine-Geldern in Buſchans Völkerkunde II, 725⟩. Die Statuen aus dem Reiche Tſchampa

zeigen noch indiſche Züge; die Anklänge an die Gewanddarſtellung von Gandhāra ſind hier noch deutlich. Darum iſt Voretzſch der Anſicht, »daß die Kunſt, die als auf dem Seeweg über die malaiiſche Halbinſel oder in den Golf von Siam eingewanderte anzuſprechen iſt, den Stempel der frühen indiſchen Blütezeit trage«. »Sie dürfte hier raſch emporgeſtiegen, aber eine eigentliche Weiterentwicklung dürfte ihr verſagt geblieben ſein.« Dagegen ſcheine es, als ob die auf dem Landwege von Norden gekommene Kunſt es geweſen ſei, welche die eigentliche ſiameſiſche Kunſt hervorbrachte (Voretzſch S. 8). Repliken ſolcher »eigentlich ſiameſiſcher« Werke ſieht man auf den Tafeln 35, 36, 40a, 42b. Die Annahme von Voretzſch dürfte zunächſt darauf hinauslaufen, die Grundlage der nationalen ſiameſiſchen Typen in der birmaniſchen Kunſt zu ſuchen. In der Tat haben wir ſchon bemerkt, daß der birmaniſche Typus, wie ihn Tafel 32 veranſchaulicht, bis nach Siam hinein vorkommt (vgl. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 151). Die Entwicklung deſſen aber, was wir als »ſiameſiſchen Typus« bezeichnen — charakteriſiert durch die auffallend ſchlanke, gleichſam nach oben gereckte Geſtalt und ferner durch die ſeltſame Geſtaltung des Kopfes, aus deſſen Knorren eine ſpitze Flamme bricht (ſiehe das Titelbild) —, dieſe Entwicklung dürfte im Lande ſelbſt ſich vollzogen haben. Dafür ſpricht die Raſſenphyſiognomie aller Vertreter dieſer Typen, auch der anſcheinend älteſten. Voretzſch läßt in ſeiner verdienſtvollen Abhandlung die kambodjaniſchen Typen beiſeite, da ſie nicht eigentlich ſiameſiſch ſind. Es iſt indeſſen anzunehmen, daß dieſe kambodjaniſchen Plaſtiken auf die ſiameſiſche Kunſtentwicklung auch dort ſtarken Einfluß gehabt haben, wo kambodjaniſche Formen nicht direkt übernommen wurden. Über die kambodjaniſche Plaſtik iſt folgendes zu bemerken: das Volk der Khmer, zuſammen mit den Mon die Hauptvertreter der ſogenannten auſtroaſiatiſchen Sprachen, hatte, wie man annimmt, die früheren Bewohner des Gebietes am unteren Menam und Mekong, die Malayopolyneſier, verdrängt und ein weites Reich



Siameſiſche
Miniatur-Buddhafigur
N. Gr. Geſte der Zeugnisanrufung. Aus ganz dünnem Silberblech, über dunkelbraunem Harzkern

begründet, welches den Südteil des heutigen Siam umfaßte und ſeine Blüte=
zeit etwa vom achten bis dreizehnten Jahrhundert erlebte. Vom achten bis
in die Mitte des zehnten Jahrhunderts entſtand die an Kunſtwerken reiche
Hauptſtadt Angkor Thom, im elften und zwölften Jahrhundert der in der
Nähe davon gelegene Tempel Angkor Vat. Die Khmer
hatten indiſche Kultur angenommen, ſie ſchrieben Sans=
krit, und die Skulpturen haben die Geſtalten der brah=
maniſchen Götterwelt zum Gegenſtande. Die Khmer
waren, wie Fournereau ſich ausdrückt, »Barbaren«. Sie
haben wohl bei dem Bau von Angkor Thom und Ang=
kor Vat mitgearbeitet, doch die eigentlichen Schöpfer
waren eingewanderte brahmaniſche Inder (Fournereau
S. 55). Die Götter, Dämonen und Helden auf den Reliefs
von Angkor Vat tragen zumeiſt eine reich geſchmückte
Tracht, die kambodjaniſche Hoftracht jener Zeit; aber bis
in die Einzelheiten erkennt man als die Heimat auch
dieſer Tracht das ſüdliche Vorderindien. Aus einer von
Fournereau entzifferten Inſchrift geht nun hervor, daß
ſchon im zehnten Jahrhundert der Buddhismus Anhänger
unter den Brahmanen Kambodjas gefunden hatte. Allmählich liefen beide
Kulte nebeneinander her, ſo daß ſchließlich, auf Befehl des Königs, die
Künſtler »ebenſo zum Ruhme Śivas wie Buddhas arbeiteten« (Fournereau
S. 58). Dies iſt die einfache Erklärung dafür, daß kambodjaniſche Buddha=
ſtatuen ſich nur in der Haltung, dagegen weder in der Tracht noch in der
Geſichtsbildung von brahmaniſchen Statuen dieſes Gebietes unterſcheiden (vgl.
Tafel 34a und b). Das Reich der Khmer erlag dem aus Südchina allmählich
immer mehr nach Süden vordringenden Volke der Tai. Dieſe erlangten vom
zwölften Jahrhundert ab immer mehr das Übergewicht. Dagegen aſſimilierten
ſie ſich in kultureller Beziehung den Unterworfenen, und man bezeichnet ſie
daher mit Recht als die Erben Kambodjas. Nachdem die Tai die politiſche
Vorherrſchaft der Khmer endgültig gebrochen hatten, gründeten ſie im Jahre
1350 die Stadt Ayuthia, welche jahrhundertelang die Hauptſtadt des
neuen Reiches bildete. Die Siameſen oder Thai ſind ein Miſchvolk, her=
vorgegangen aus der Verbindung zwiſchen mehreren Tai=Stämmen und den
eingeborenen Khmer (Heine=Geldern). Erſt 1867 fiel Kambodja vom ſiame=
ſiſchen Reiche ab und kam unter franzöſiſches Protektorat.



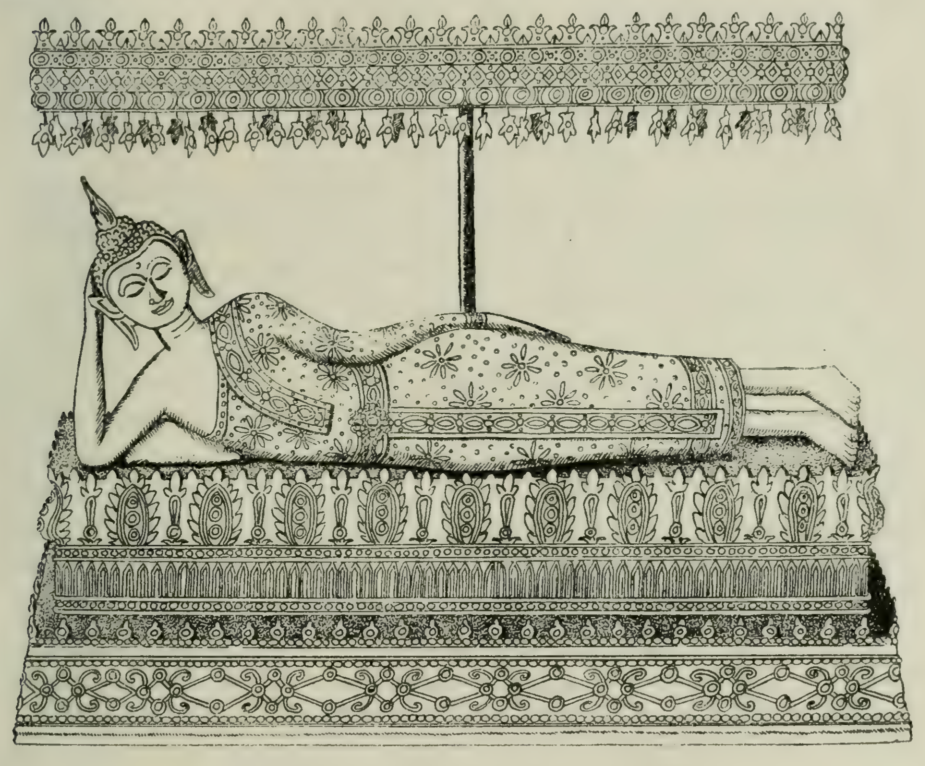
Siameſiſche Miniatur=
Buddhaſtatue
N. Gr. Geſte der Zeugnis=
anrufung. Silber. Hohl, mit
Kalkverſchluß

Aus der Übernahme des kambodjaniſchen Erbes erklärt ſich der Stil

eines weſentlichen Teiles der ſiameſiſchen Buddhaſtatuen der ſpäteren Zeit, d. h. ſeit dem dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert (vgl. z. B. Tafel 42a und 45). Dieſe reich verzierte, »barock« anmutende Tracht iſt die auf kambodjaniſchem Muſter beruhende alte ſiameſiſche Hoftracht des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Der überreiche Schmuck mit den charakteriſtiſchen Flügelfortſätzen, mit ſtarker Vergoldung und Beſetzung mit farbigen Glas- oder Glimmerſtücken bildet noch in der Gegenwart ein Requiſit des ſiameſiſchen Theaters, wie auch bei religiöſen Zeremonien. Aber ſogar als offizielle Hoftracht iſt die alte Prunkgewandung noch bis in die jüngſte Zeit getragen worden, teilweiſe beſteht ſie noch jetzt und weicht nur langſam dem importierten europäiſchen Galagewändern und Uniformen. Aber nicht alle der typiſch gewordenen ſiameſiſchen Buddhaſtatuen treten in dieſem überladenen Dekor auf: daneben werden bis in die Gegenwart auch die glatten Formen hergeſtellt, wie wir ſie auf den Tafeln 35, 36, 42b ſehen. Die Urbilder zu dieſen Formen ſind ſicherlich indiſche Statuen der Guptazeit geweſen.

Werfen wir einen Blick auf die Stellungen der ſiameſiſchen Buddhafiguren, ſo finden wir als häufigſte die Geſte der Meditation (Tafel 35) und die Geſte der Erdberührung oder Zeugnisanrufung (Tafel 36, 37). Auch der ins Nirvāṇa eingehende Buddha iſt nicht ſelten. Er liegt auf der Seite, das Haupt auf ein kleines Kiſſen geſtützt und von einem Baldachin beſchattet (ſiehe Textabbildung S. 85). Weiter begegnet uns auch in Siam wieder der ſtehende Buddha mit erhobener rechter Hand, den wir ſchon oben auf S. 25 erwähnten, vielleicht der früheſte der in Gandhāra entſtandenen Typen. Wir haben bereits früher bemerkt, daß die urſprüngliche Bedeutung dieſer Geſte wohl tatſächlich die des Lehrens geweſen ſein dürfte. Hier in Siam hat ſie eine andere Auslegung erfahren. Man vergleiche auch die auf S. 26 gezeigte Statue aus Ceylon. Die Buddhafiguren aus Ceylon weiſen ſchon in den älteſten Steinplaſtiken nur einen ſchwach ausgebildeten Schädelauswuchs auf. Die ſpäteren typiſchen Statuen haben einen völlig abgerundeten Kopf, der auch durch ſeinen eigenartig ſchematiſch-ovalen Geſichtsumriß auffällt. Statt des Schädelauswuchſes tragen dieſe Statuen ein lyraförmiges Gebilde (vgl. als zweites Beiſpiel Tafel 39). Nun beſtehen ſeit Jahrhunderten enge kulturelle Beziehungen zwiſchen Ceylon und Siam. Es gibt auf Ceylon ſogar noch gegenwärtig ein buddhiſtiſches Kloſter mit ſiameſiſchen Mönchen. Buddhiſtiſche Schriften und Statuen ſind zahlreich aus Ceylon nach Siam gelangt. Es hat nun aber den Anſchein, daß in der Plaſtik dann auch umgekehrte Beeinfluſſung erfolgt iſt. Typen, wie wir ſie auf S. 26 und auf Tafel 39 ſehen,

ſind offenbar nicht ohne ſiameſiſche Vorbilder geſchaffen worden. Keine buddhiſtiſche Kunſt Vorderindiens kennt ſonſt die Flamme auf dem Kopfe des Buddha. Dieſe dürfte alſo von Siam her gekommen ſein, nur bekam ſie in Ceylon eine ſpezifiſch lokale Umformung. Das wichtigſte Unterſcheidungsmerkmal iſt, daß in Siam Schädelauswuchs und Flamme vorhanden ſind.



Der ſterbende (ins Nirvāṇa eingehende) Buddha
Moderne, vergoldete ſiameſiſche Bronze

Die letztere tritt aus dem Auswuchs hervor. Deutlich zeigt dies das Titelbild (vgl. auch Tafeln 36, 38, 39, 42b). Auf Ceylon ſteht dagegen die Flamme direkt auf dem normal geſtalteten Kopf. Auch iſt hier die Flamme ſtets flach, in Siam dagegen, wo ſie übrigens viele lokale Verſchiedenheiten aufweiſt, iſt ſie maſſiv. In der Gewandbehandlung ſind die Statuen von Siam und von Ceylon einander nicht gleich. Die Figuren aus Ceylon tragen ein eng anliegendes, aber in zahlreichen ſchmalen, parallelen Falten drapiertes Gewand, und zwar ſind die Falten bei den neueren Stücken aus Holz aufgemalt (Tafel 39). Die Wellenlinien erinnern an die wellenartige Faltengebung eines

alten chinesischen Typus, den Grünwedel in »Buddhistische Kunst in Indien« S. 153 zeigt. Wir haben schon oben (S. 25) berichtet, daß der stehende Typus mit erhobener Hand mit dem legendären Sandelholzbilde des Königs Udayana in Verbindung gebracht wird. Nach einer tibetischen Legende konnten die von Udayana entsandten Künstler den von dem Buddha ausstrahlenden Glanz nicht ertragen. Daher begab sich der Meister an das Ufer eines Flusses, so daß die Künstler ihn nicht anzuschauen brauchten, sondern die Statue nach dem Spiegelbild im Wasser fertigen konnten. So sollen sich die wellenförmigen Falten des Gewandes erklären, die in Wahrheit eine Stilisierung der aus Gandhāra stammenden Drapierung sind[72].

Es gibt eine ganze Reihe siamesischer Stellungen und Gesten des Buddha, die in anderen Gebieten nicht vorhanden sind und von denen wir eine Anzahl im Bilde zeigen. Die Erklärung vieler dieser Stellungen ergibt sich aus national-siamesischen Traditionen. Ein siamesischer Prinz, Sŏmdĕt Phra Paramanujit, gestorben 1854, ein Mann von hohem literarischem Ansehen, schrieb ein Erläuterungsbuch zu diesen verschiedenen Stellungen des Buddha. Dieses Werk hat O. Frankfurter uns zu einem Teile zugänglich gemacht in seiner wichtigen Veröffentlichung "The Attitudes of Buddha" im Journal of the Siam Society Vol. X Part. 2 (Bangkok 1913). Allerdings fehlen hier noch die Erläuterungen zu mehreren der wichtigsten Typen. Es ist zu hoffen, daß eines Tages eine vollständige, mit Illustrationen ausgestattete Veröffentlichung jenes siamesischen Buches erscheinen möge.

Bei der Erläuterung der auf den Tafeln 40b, 41 und 43a gezeigten birmanischen Stücke sind wir ebenfalls Frankfurter gefolgt. Ob dies zulässig ist, erscheint aber nicht ganz sicher, weil man siamesische Traditionen nicht ohne weiteres zur Erklärung birmanischer Typen heranziehen kann, mögen die letzteren auch mit siamesischen Typen übereinstimmen, wie es bei den hier gezeigten der Fall ist.

V.

BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELBILDERN

Der Vermerk »Berlin Muf.« bedeutet, daß das Stück fich in der Indifchen Abteilung des Mufeums für Völkerkunde in Berlin befindet



1. BUDDHA AUS GANDHĀRA. Relief aus Schiefer. Berlin Muſ. I. C. 5996. Höhe 87 cm. Späteſtens erſtes Jahrhundert n. Chr. ⟨Vgl. Text S. 5, 25, 27⟩.

2. Büſte eines ſtehenden BUDDHA AUS GANDHĀRA. Nach einem Teilabguß im Berliner Muſeum, I. C. 32641. Deutlich ſieht man hier den bei vielen Gandhāra=Buddhas vorhandenen Schnurrbart, der auch bei den Buddhas von Turkeſtan, dort aber kleiner und zierlicher, auftritt und der dann wieder in Japan begegnet, wo er aber nicht plaſtiſch gebildet, ſondern nur aufgemalt zu ſein pflegt. Die Entblößung der rechten Schulter deutet darauf hin, daß dieſe Figur, ungeachtet des noch antiken Geſichtsſchnittes und der urſprünglichen Form des aufgebundenen Haares, nach dem erſten Jahr=hundert n. Chr. entſtanden ſein dürfte ⟨vgl. Foucher II, 2 S. 708; vgl. oben S. 32⟩. Höhe 65 cm, Breite 73 cm.

3. BUDDHAKOPF AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Muſ. I. C. 33490. Höhe 20 cm. Das Haar iſt hier noch in lange Locken gegliedert, die aber ſchon nicht mehr ſo ſorgfältig ausgeführt ſind wie bei frühen Stücken. Der Schnitt des Geſichtes iſt noch antik, zeigt aber bereits den Übergang zum indiſchen Raſſetypus. Das leiſe, überirdiſche Lächeln iſt deutlich wahrnehmbar. Etwa zweites Jahrhundert n. Chr.

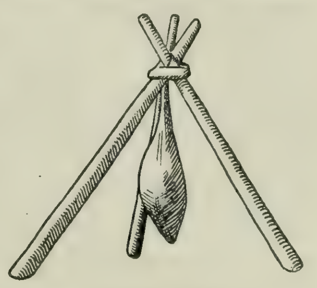
4. BUDDHA AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Muſ. I. C. 33392. Höhe 50 cm. Der Buddha zeigt die Dharmacakramudrā ⟨oben S. 12⟩ Das Relief auf dem Sockel zeigt einen Buddha in der Dhyānamudrā ⟨oben S. 41⟩, um=geben von zwei anbetenden Geſtalten ⟨Mann und Frau⟩. Der Thron zeigt zu beiden Seiten ſtiliſierte Löwenfiguren und iſt mit einem Tuche drapiert. Die Mannigfaltigkeit der Throne und Sockel iſt in Gandhāra ſehr groß. Schon hier findet ſich auch die in Oſtaſien typiſch gewordene Lotusblume

in mehr oder weniger ſtarker Stiliſierung als Sitz. Vgl. über dieſe Skulptur ferner oben S. 30 und 33.

5. RELIEF AUS GANDHĀRA. Schiefer. Berlin Muſ. I. C. 32613. Höhe 48 cm. Der Hauptteil zeigt den Buddha mit zurückweiſend erhobener rechter Hand ⟨vgl. oben S. 25⟩. Von den vier ihn umgebenden Figuren haben drei die Hände anbetend erhoben, die Geſtalt zu ſeiner Rechten ⟨alſo vom Beſchauer links⟩ iſt ein Bodhiſattva, der dem Buddha etwas anbietet. Der angebotene Gegenſtand ſelbſt iſt unſicher. ⟨Vielleicht Lotusknoſpe? Grünwedel P., ich möchte hier aber auf das von Foucher II, 2 Abb. 592 reproduzierte und auf S. 729 beſprochene Stück hinweiſen, einen Buddha, der eine kleine Buddhaſtatue in der Hand hält. Vielleicht gehörte dazu eine ähnliche Szene.⟩ Vgl. hierzu die oben auf S. 15 mitgeteilte Legende. Die Roheit der techniſchen Ausführung dieſes Stückes war möglicherweiſe urſprünglich durch Stuckauflage und Bemalung gemildert ⟨vgl. oben S. 55⟩. Die Knoſpen zu beiden Seiten des Kopfes der großen Buddhafigur ſind Abkürzungen ⟨partes pro toto⟩ des Bodhibaumes, d. h. des heiligen Feigenbaumes, unter welchem der Bodhiſattva die Erleuchtung ⟨bodhi⟩ erlangte. Die ſitzenden Buddhafiguren oben und an der Seite zeigen die Dhyānamudrā ⟨Geſte der Meditation⟩. Vielleicht ſind hier Dhyānibuddhas gemeint ⟨oben S. 64⟩.

6. Der ŚRAMANA GAUTAMA d. i. der Bodhiſattva als Asket. Schieferſkulptur aus Gandhāra ⟨Sikri⟩. Original im Muſeum zu Lahore ⟨Nr. 2099⟩. Höhe 82 cm. ⟨Nach Photographie im Berliner Muſeum.⟩ In ſeinem langjährigen Ringen um die Erlangung der Erleuchtung verſucht Gautama auch ſechs Jahre hindurch, das Ziel durch Askeſe zu erreichen. Während dieſer ganzen Zeit verharrt er bewegungslos in der ſitzenden Stellung mit untergeſchlagenen Beinen ⟨paryaṅka⟩ ⟨vgl. oben S. 26⟩. Er ſchränkt die Nahrungsaufnahme allmählich immer mehr ein, um endlich zur völligen Enthaltung von jeglicher Nahrung überzugehen. Ohne Schutz gegen Sonne, Sturm und Regen ſitzt er da, ein Gegenſtand des Spottes für die Kinder der Bauern, die ihn mit Schmutz bewerfen, während die Gottheiten aus allen Gegenden der Welt zuſchauen und den ſich kaſteienden Bodhiſattva verehren. Am Ende dieſer ſelbſtquäleriſchen Askeſe erkennt der Bodhiſattva jedoch, daß dies nicht der richtige Weg zur Erleuchtung iſt, ſondern daß er, um durch die verſchiedenen Stadien der Meditation die Erleuchtung zu finden, der vollen phyſiſchen Kraft des Körpers bedarf. Er beginnt daher wieder Nahrung zu ſich zu nehmen. Vgl. über dieſe Skulptur den Text oben S. 33.

7. BUDDHAS NIRVĀṆA. Schieferrelief aus Gandhāra. Berlin Muſ. I. C. 34911. Höhe 28 cm, Breite 34 cm. Der tote Buddha liegt, in ein Tuch gehüllt ⟨wie noch heutzutage die Leichen der Inder⟩ auf einem hohen, hölzernen Bett. Die beiden Bäume im Hintergrunde deuten den Ort an, an welchem Buddha verſchied: das Wäldchen zu Kuśinagara. Hinter dem Buddha ⟨links⟩ ein Mönch mit einem Fliegenwedel aus Roßhaar ⟨wie noch heute in Indien üblich⟩, mit dem er dem ſterbenden Buddha Kühlung zugefächelt hat. Vorn links iſt Buddhas Jünger Ānanda vor Schmerz zu Boden geſunken. Ein anderer Mönch ſucht ihn aufzurichten. Ganz ſchematiſch iſt die auf faſt allen Darſtellungen der Nirvāṇaſzene in Gandhāra und auch noch ſpäter wieder- gegebene Geſtalt des hockenden Mönches im Vor- dergrunde rechts, der dem Beſchauer den Rücken zuwendet. Er trägt eine Stange, an welcher ein Beutel befeſtigt iſt, ebenſo wie die Geſtalt am Fuß- ende des Bettes ⟨der Jünger Kāśyapa?⟩. Bei Buddhas Nirvāṇa ſind nach der Legende Scharen von höheren und niederen Gottheiten aus allen Sphären der Welt verſammelt. Solche Devatās erheben ſich hier aus den Kronen der Bäume. Vielleicht gehört auch die hinter dem Bette mit erhobener Hand ſtehende Figur zu den Devas ⟨Grünwedel P.⟩. Auf anderen Reliefs iſt eine dem Buddha mit ſpöttiſcher Miene zugewandte Figur ſichtbar, nach Grünwedel Māra, der Dämon des Böſen ⟨oben S. 42⟩. Neben dem ſitzenden Mönch vorn ſteht ferner auf anderen Reliefs gewöhnlich ein Flaſchenkühler, wie ihn die obenſtehende Abbildung zeigt. Die meiſten Darſtellungen der Szene weichen inſofern von der hier vorgeführten ab, als ſie nicht die ſchon verhüllte Leiche, ſondern den Buddha in ſeiner gewöhnlichen Tracht liegend wiedergeben. Gewöhnlich iſt dieſe Figur in ziemlich primitiver Weiſe genau ſo gehalten wie der ſtehende Buddha, abgeſehen von der horizontalen Lage ⟨Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 115⟩. Es gibt aber auch einige hervorragende Stücke, bei welchen die Drapierung des Gewandes eine wundervolle Syntheſe mit dem ſterbenden Körper bildet. Ein Stück, wie wir es hier abbilden, iſt kein Originalwerk, ſondern eine Replik, ja ſchon ein feſtſtehender Typus ⟨ab- geſehen von der völligen Verhüllung der Geſtalt⟩. Der ſterbende Buddha iſt eines der bis nach Japan am meiſten verbreiteten Motive in der buddhi- ſtiſchen Kunſt.



Flaſchenkühler

Aus einer größeren Darſtellung vom Nirvāṇa Buddhas, Gandhāra. N. Phot. Berlin Muſ. VIII C 8360

8. BUDDHA in der Dhyānamudrā ‹Geſte der Meditation› von Bârâbudur auf Java. Etwa lebensgroße Steinſkulptur. Nach Photographie. Vgl. oben S. 47.

9. BUDDHA IN DHYĀNAMUDRĀ aus Turkeſtan, und zwar aus Chōtſcho, mitgebracht von der I. Expedition ‹Grünwedel-Huth›. Etwa neuntes Jahrhundert n. Chr. Berlin Muſ. I. B. 4516. Höhe 44 cm. Material: Lehm mit Stucküberzug, darüber ſcharlachrote Bemalung und Vergoldung mit Blattgold. Vgl. oben S. 55.

10. LAMAISTISCHE Holzſkulptur des DHYĀNIBUDDHA AMITĀ-BHA. Höhe 64 cm. Figur und Lotusſockel beſtehen aus zwei getrennten Stücken. Das Ganze iſt mit rotbraunem Lack überzogen und zeigt Spuren von Vergoldung. Vgl. oben S. 47 und 57. Das Stück ſtammt etwa aus dem ſiebzehnten bis achtzehnten Jahrhundert, wenn auch der Stil ein viel älterer iſt.

11. BHAISHAJYAGURU ‹tibetiſch sMan-bla›, der ſogenannte »MEDI-ZINBUDDHA«. Größe, Farbe und Technik wie beim vorigen Stück; beide gehörten zu einer Trinität. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin›. Über den Medizin-buddha vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet uſw. S. 118; Leonh. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt S. 26 und Tafel 14. Die rechte, aus-geſtreckte Hand hält eine Frucht ‹Myrobalane›.

12. Der DHYĀNIBUDDHA AMITĀBHA in ſeiner Form als Spender langen Lebens ‹Amitāyus›. Lamaiſtiſche feuervergoldete Bronze. Höhe 20 cm. Ein ſehr häufiger Typus, von welchem viele Exemplare nach Europa gelangt ſind. Alle dieſe Stücke ſtammen aus der Zeit des Kaiſers Kien-lung ‹1735 bis 1796›. Die meiſten, wie auch das hier abgebildete Stück, ſind inſchriftlich datiert, tragen aber nicht alle die gleiche Jahresangabe. Die Inſchrift auf unſerem Exemplar lautet ‹von rechts nach links zu leſen› wörtlich:

tſao	ching	nien	yin	kêng	lung	kien	ch'ing	ta
anfertigen	ehrerbietig	Jahr	Tiger	7 ‹»Alter«›	Kien-lung		rein ‹Name der Dynaſtie›	groß

d. h.: »Unter der Regierung des Kaiſers Kien-lung aus der erhabenen Dynaſtie Ch'ing ‹der ‚Klaren', ‚Reinen'› im Jahre »7 Tiger« ehrerbietig angefertigt«›.

Es iſt dies eine Datierung mit ſogenannten zykliſchen Zeichen. Der chineſiſche Zyklus umfaßt 60 Jahre. Jedes einzelne Jahr davon iſt durch eine Kombination von zwei Zeichen beſtimmt. Das eine iſt den zwölf Bildern des

Tierkreises (chinesischer Version) entnommen, das andere ist der Name eines der zehn »himmlischen Stämme«, die aber nicht sämtlich konkrete, vielmehr teilweise abstrakte Bedeutung haben, wie in unserem Falle das Zeichen des siebenten Stammes gleichzeitig »Lebensalter« bedeutet. Um sich dieser Methode zur Angabe eines Jahres zu bedienen, muß man wissen, welcher Zyklus gemeint ist. Dies ist hier der Fall, da wir die Regierungsdaten des Kaisers Kien-lung kennen. In seine Zeit fielen teilweise zwei Zyklen, von denen der eine mit dem Jahre 1684 unserer Zeitrechnung begann und mit dem Jahre 1743 endete. In diesem Zyklus fiel aber das Jahr »7 Tiger« in unser Jahr 1710; dieser Zyklus scheidet daher, weil Kien-lung erst seit 1735 regierte, aus, so daß nur der im Jahre 1744 begonnene nächste Zyklus in Betracht kommt. In diesem ist das Jahr »7 Tiger« gleich unserem Jahr 1770. — Die Figur hält ein Gefäß mit amṛita, etwa gleich Ambrosia, in den Händen. Über lamaistische Bronzen vgl. L. Adam, Hochasiatische Kunst, S. 28/29. Die Figur ist besonders gegossen, auf den durchbrochen gearbeiteten Sockel aufgenietet und durch die Vergoldung so fest mit ihm verbunden, daß der Eindruck eines einheitlichen Gusses erreicht ist. Das große Aureol, das den Hintergrund bildet, ist mittels zweier Zapfen lose in die Platte des Thrones hineingesteckt. Das Haar ist blau gefärbt. Die Krone ist ebenfalls nicht mitgegossen, sondern nachträglich befestigt. Vgl. im übrigen oben S. 46 und 68.

13. ŚĀKYAMUNI als Kind. Chinesische Bronze, dunkle, schwarzbraune Tönung, der hohle Lotussockel innen grünlich patiniert. Höhe etwa 18 cm. Der Bodhisattva zeigt auf Himmel und Erde. Gemeint ist die Szene unmittelbar nach der Geburt. Da entsprießt der Erde ein großer Lotus. Der Bodhisattva tritt darauf und erkennt, daß nirgends in der Welt seinesgleichen sei. Darauf tut er sieben Schritte nach allen Richtungen und verkündet: »Ich bin der Erste in der Welt und der Größte in der Welt, dies ist meine letzte Geburt, ich werde endigen das Leiden von Geburt, Alter und Tod!« Besonders aus der Zeit der Ming-Dynastie (1368—1644) sind viele Repliken dieses Typus erhalten, dessen Urform wie ja fast alle aus Gandhāra stammt. Es gibt weit schönere Exemplare, zum Teil auf wundervoll gearbeiteten, figürlich gezierten Sockeln. Die Tracht des kleinen Śākyamuni ist manchmal eine andere. Hier trägt er nur eine Binde, die indischen (brahmanischen) Ursprungs ist. Auf anderen Stücken sehen wir auf dem sonst ebenfalls nackten Körper eine Art Schurz, der Brust und Bauch bedeckt und auf dem Rücken durch Schnüre zusammengehalten wird.

14. BUDDHA IN DER DHYĀNAMUDRĀ ‹Amitābha?› Typiſche fôiſtiſche Bronze. Höhe etwa 30 cm. ‹Sammlung Dr. G. Schacher, Berlin.› Auf der Bruſt trägt der Buddha den Svaſtika ‹»Hakenkreuz«›. Dieſes Zeichen gehört zu den myſtiſchen Figuren, welche das Haupthaar des Buddha bilden ſoll. Es iſt aber auch ein chineſiſches myſtiſches Zeichen, ebenſo wie bei verſchiedenen anderen Völkern ‹Germanen, manchen Indianern uſw.›. Die Bedeutung iſt unſicher, ſie iſt jedenfalls nicht überall die gleiche. Die Tönung iſt dunkel, am Sockel ſtellenweiſe grüne Patina. Andere Exemplare ſind lackiert und vergoldet, und zwar finden wir bei fôiſtiſchen Bronzen häufig folgendes Verfahren: auf die Bronze iſt auf ganz dünner Stuckſchicht oder auch direkt ein Goldlack aufgetragen. Nachdem dieſer getrocknet iſt, iſt die Figur mit laſierendem dunkelrotem Lack überzogen worden. Die Wirkung iſt ein warmer Kupferton, der manchmal ſehr ſchön ſein kann. Gewöhnlich verdeckt aber die ſtarke Lackſchicht die Feinheiten der Bronze, und daher iſt es bei Stücken mit übertrieben dickem Überzuge meines Erachtens keine Barbarei, den Lack vorſichtig zu entfernen. Wo die Konturen aber klar ſind, ſollte der Sammler zu dieſem Mittel niemals greifen. Man kann nämlich auch unangenehme Überraſchungen erleben, weil die Lackierung zuweilen eine ganz rohe Figur einigermaßen anſehnlich macht. Manchmal werden auch ganz alte, von Patina zerfreſſene Statuen auf dieſe Weiſe »reſtauriert«, ſo daß man unter der Lack= und Goldſchicht nicht nur auf ältere Lackſchichten, ſondern auch auf Patina ſtoßen kann. Die Bronze ſelbſt kann unter Umſtänden derart oxydiert ſein, daß nach einer »Reinigungsprozedur« nicht mehr viel Sehenswertes übrig bleibt. Über die chineſiſche Bronzetechnik und ſpeziell die Frage der Patinierung verweiſe ich auf die intereſſante, wenn auch teilweiſe hypothetiſche und anfechtbare Abhandlung von Profeſſor Otto Jaekel in der Zeitſchrift für Ethnologie 1920/21 S. 495 ff. Vgl. zu Tafel 14 im übrigen oben S. 50 und 65.

15. BUDDHA MIT ALMOSENSCHALE, vielleicht Amitābha. Chineſiſche Speckſteinfigur. Höhe 49 cm. Sung=Zeit ‹960—1280›. ‹Beſitzer: Glenk=Worch, Berlin.›

16. DER DHYĀNIBUDDHA AMITĀBHA. Chineſiſche ‹fôiſtiſche› Bronze. Höhe 60 cm. ‹Beſitzer: Glenk=Worch, Berlin.› Mit Spuren von brauner Bemalung und kalter Vergoldung. Fôiſtiſches Gegenſtück zu der lamaiſtiſchen Mittelfigur der Einbandzeichnung. Vgl. oben S. 66.

17. FÔISTISCHER BODHISATTVA. Chineſiſche Bronze, ſtark patiniert, mit Spuren roter Bemalung einzelner Teile. Höhe 21 cm. ‹Sammlung des

Verfaſſers.) Die gefalteten Hände ſtrecken die Zeigefinger empor. Vielleicht ſteht dieſe mudrā mit einer ähnlichen in Japan in Verbindung, bei welcher allerdings die Mittelfinger emporgeſtreckt werden. Dort werden die auf=gerichteten Finger mit einer Standarte verglichen, und es wird der Dhyāni=buddha des zweiten Zeitalters unſerer Weltperiode, Akṣobhya, mit dieſer Geſte ausgeſtattet. Akṣobhya verkörpert den »Geiſt der Erleuchtung«, der das höchſte Ziel bildet, ebenſo wie in der Schlacht die Standarte das höchſte Zeichen iſt (vgl. darüber S. Kawamura und L. de Milloué, Gestes de l'Officiant dans les cérémonies mystiques des Sectes Tendai et Singon (Annales du Musée Guimet Bd. VIII, Paris 1899, Nr. 215, S. 110). Ich führe dies hier jedoch nur als Parallele an; denn man kann eine japaniſche Sekten=auslegung natürlich nicht ohne weiteres auf die mudrā einer fôiſtiſchen Geſtalt anwenden.

18. Der ſogenannte DICKBAUCHBUDDHA (Ta=tu=tſze=mi=lo=fô). Chineſiſche Bronze mit grünlich=ſchwarzer Patinierung. Höhe 16 cm. Exemplar aus Privatbeſitz. Vgl. die Erläuterung oben S. 71 f.

19. KUAN=YIN (Bodhiſattva Avalokiteśvara). Chineſiſche Bronze aus der Sammlung Paul Wegener, Berlin. Höhe 76 cm. Die Statue iſt hinten offen, man kann am Sockel deutlich ſehen, daß die Figur nur die Vorderhälfte des Körpers darſtellt. Sie müßte daher eigentlich als Hautrelief bezeichnet werden. Spuren von Vergoldung, ſowie auf Gewand und Schmuck Spuren von rotem und grünem Lack. Vgl. oben S. 67 f.

20. KUAN=YIN. Chineſiſche Bronze. Höhe etwa 35 cm. (Beſitzer: R. Wagner, Berlin.) Vgl. oben S. 67 f. Die Figur iſt von dem Lotusſockel abzunehmen. Es ſei darauf hingewieſen, daß bei manchen Stücken dieſer Art die Spitzen der Lotusblütenblätter aus Antimon gefertigt und auf die Bronze aufgelötet ſind. Dies ſcheint häufig geſchehen zu ſein, ſei es, weil eine Beſchädigung ein=getreten, ſei es, weil der Guß von Anfang an mangelhaft war.

21. KUAN=YIN. Chineſiſche Bronze. Höhe 68 cm. (Beſitzer: Ernſt Fritzſche, Berlin.) Ohne Spuren von Vergoldung. Stark patiniert. Das ſchöne Stück entſtammt vermutlich der Sung=Zeit (960—1280). Vgl. oben S. 69.

22. KUAN=YIN MIT DEM KINDE. Chineſiſche Bronze. Höhe etwa 18 cm. (Sammlung Erich Scholem, Berlin.) Geſicht, Bruſt und Hände der Haupt=

figur ſind feuervergoldet, ſonſt iſt die Bronze dunkel patiniert. Vgl. über die Kuan-yin-Typen mit Kind oben S. 70.

23. KUAN-YIN MIT LAUTE. Porzellanfigur aus dem achtzehnten Jahrhundert, ſogenanntes »Blanc de Chine«. Höhe etwa 32 cm. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin.› Vgl. oben S. 70. Das chineſiſche Porzellan iſt bekanntlich ein Gebiet für ſich, über welches eine bereits umfangreiche Spezialliteratur exiſtiert. Hier wollen wir nur bemerken, daß auch die alten Blanc de Chine-Figuren von Göttergeſtalten in China und Japan vielfach in recht geſchickter Weiſe nachgeahmt werden. Die meiſten dieſer modernen Imitationen ſind daran kenntlich, daß ſie unten nicht offen ſind, wie die alten Stücke, ſondern verſchloſſen. Aber ein ſicheres Kennzeichen iſt auch dies nicht. — Die Unterſcheidung alten chineſiſchen Porzellans von neueren ‹japaniſchen› Nachahmungen ſetzt, wie man weiß, große Kennerſchaft auf Grund langer Erfahrung voraus.

24. FÔISTISCHER BODHISATTVA, wahrſcheinlich Maitreya, der Buddha des kommenden Zeitalters unſerer Weltperiode. Maitreya hat als Attribut ein Fläſchchen, ebenſo wie Avalokiteśvara ‹oben S. 67›. Zur Unterſcheidung kann hauptſächlich dienen, daß dem Maitreya die Figur des Dhyānibuddha in der Krone fehlt ‹vgl. Günwedel, Mythologie S. 124 ff.›. Im Lamaismus iſt nun an Stelle des Fläſchchens die Weihwaſſerkanne ‹bum-pa› getreten ‹vgl. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 168, Abbildung der lamaiſtiſchen Weihwaſſerkanne bei L. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt, Tafel 28, vgl. dort S. 48›. Man ſieht hier alſo ein lamaiſtiſches Attribut in der Hand einer fôiſtiſch ſtiliſierten Figur und erkennt ſomit, daß zwiſchen der religiöſen Plaſtik des Lamaismus und des Fôismus Übergänge vorhanden ſind ‹vgl. oben S. 66›. Die Figur, eine dunkle Bronze, iſt 40 cm hoch. ‹Beſitzer: Glenk-Worch, Berlin.›

25. AMIDA BUTSU ‹Buddha Amitābha› am Meeresſtrande von Kamakura ‹Japan›. Geſchaffen 1252 von Ono Gorejemon. Höhe 15,3 m. Die Augen, je 1 m breit, ſollen früher mit echtem Golde belegt geweſen ſein. Die Nähte zwiſchen den einzelnen Bronzeplatten ſind auch heute noch nur an einzelnen verwitterten Stellen ſichtbar, ein Beweis für die auch techniſch glänzende Arbeit. Vgl. oben S. 50.

26. AMIDA BUTSU ‹Buddha Amitābha› im Kwannonji-Tempel in Tokiwa, Diſtrikt Kurita, Japan. Holzſtatue aus dem vierzehnten Jahrhundert. Aus:

Japanefe Temples and their treasures, herausgegeben vom Minifterium des Innern (Tōkyō 1910). Etwa lebensgroß. Die in den runden Zellen des durchbrochenen Hintergrundes eingefetzten Zeichen, fogenannte Bonji, aus alten Sanskritzeichen ftilifiert, bedeuten buddhiftifche Formeln (z. B. »OṂ«), haben manchmal aber auch magifche Bedeutung (F. Trautz P.). Die herrlichen japanifchen Holzfkulpturen diefer wie auch der fpäteren Zeit haben regelmäßig jenen wundervollen Lackdekor, den nur feine Erfinder, die Japaner, in diefer Vollendung herzuftellen verftehen und bei deffen komplizierter Herftellung vor allem der Saft des Lackbaumes verwendet wird. Die Chinefen haben die Lackarbeit erft von den Japanern gelernt, nachdem eine japanifche Gefandtfchaft im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dem chinefifchen Kaifer unter anderen Gefchenken auch Lackarbeiten überbracht hatte. In der Folgezeit wurden Chinefen nach Japan entfandt, um die Lacktechnik zu erlernen. Etwas anderes ift die Herftellung ganzer Figuren aus »Lack« (richtiger aus Harz; fiehe oben S. 57). Diefe ift fchon aus viel früherer Zeit in Zentralafien nachweisbar und wahrfcheinlich indifchen Urfprungs.

27. AMIDA BUTSU (Buddha Amitābha). Japanifche Statue aus Holz mit Lackvergoldung. Höhe etwa 30 cm. (Befitzer: R. Wagner, Berlin.)

28. JAPANISCHER LACKSCHREIN MIT BUDDHISTISCHER TRINITÄT: in der Mitte Amida Butfu (Amitābha), links der Bodhifattva Samantabhadra (japanifch Fugen Bofatfu), das ift der Dhyānibodhifattva des Dhyānibuddha Vairocana (erftes Zeitalter unferer Weltperiode; vgl. oben S. 63f.). Er fitzt auf einem Elefanten. Rechts, auf einem Löwen, der Bodhifattva Mañjuśrī (japanifch Monju Bofatfu). Über diefen unter fehr verfchiedenen Formen auftretenden Bodhifattva hier Näheres zu berichten, würde zu weit führen. Ich verweife auf Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. (Befitzer des Stückes: R. Wagner, Berlin.)

29. JAPANISCHER LACKSCHREIN in Form einer Lotusknofpe. Höhe etwa 35 cm. (Befitzer: R. Wagner, Berlin.) Die Figur ift die elfköpfige Kwannon, eine der achtundzwanzig in Japan vorhandenen Formen diefer Göttin. Vgl. über die Bedeutung oben S. 67. Beim Anblick diefes Stückes erinnerte fich Herr Profeffor von le Coq eines diefem in der Form fehr ähnlichen Gegenftandes, den er im Jahre 1913 bei dem ruffifchen Konful in Kafchgar fah. Der Finder war ein Mann aus Khotan und hatte das Stück, wie Profeffor von le Coq vermutet, auch von dort mitgebracht, behauptete aber,

es in Qumtura ausgegraben zu haben. In einem Berichte an den Generaldirektor der Museen vom 5. Juli 1913 beschreibt von le Coq den Fund wie folgt: »Es ist eine spitzige Dose aus schwerem, dunklem Holz, die einem fast zwei Fäuste großen Pinienapfel annähernd in der Form ähnelt. Sie öffnet sich mit Scharnieren und enthält rechts einen in indischer, links einen in europäischer Weise sitzenden Buddha aus helldurchsichtigem Lack. In jeder der Figuren war ein goldener Gegenstand verborgen, nämlich eine kleine Reliquiendose und eine kleine Buchrolle mit Stab, aus glänzend poliertem Gold, — sie enthielt drei Reihen Schönschrift in indischen Lettern.« Professor von le Coq teilte mir weiter mit, daß der Gegenstand von dem hier auf Tafel 29 gezeigten insofern verschieden war, als er nicht aus einem hohlen Hauptteil nebst zwei Türflügeln, sondern nur aus den beiden, durch Scharniere verbundenen Hälften bestanden habe. Das Stück sei später nach St. Petersburg gelangt, wo es sich noch befinden müsse. Allerdings seien die goldenen Gegenstände — nicht mit nach Petersburg gekommen. Jedenfalls handelt es sich hier um einen bedeutungsvollen Fund, nicht nur wegen der Form des Ganzen, sondern auch wegen des Materials der darin befindlichen Figuren. Vgl. dazu oben S. 57.

30. Die ELFKÖPFIGE KWANNON. Das Stück befindet sich im Tempel Hōkongō in Kyōto; es stammt etwa aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Vgl. oben S. 67. Nach Photographie in »Selected Relics of Japanese Art«, Vol. I, ed. by S. Tajima (Kyōto 1899).

31. Roter JAPANISCHER LACKSCHREIN, enthaltend eine Holzstatuette des Bodhisattva Kṣitigarbha (chinesisch Ti-tsang, japanisch Jizō). Über diesen vgl. die ausgezeichnete Monographie von Dr. M. W. de Visser: »The Bodhisattva Ti-tsang (Jizō) in China and Japan; Berlin 1914 (Sonderabdruck aus OZ). Jizō ist in Japan Schutzgottheit der Reisenden, der Kinder, auch der Tiere. In den Händen hält er eine Perle (links) und einen Rasselstab (rechts). Es gibt mehrere wunderschöne Kunstwerke unter den Darstellungen dieses Bodhisattva, von denen einige bei de Visser abgebildet sind. Ich zeige das hübsche, aber künstlerisch ganz unbedeutende Stück hier weniger um des Bodhisattva willen, als um ein Beispiel für die einfacheren, typischen Lackschreine mit einer Einzelfigur zu geben. Höhe 17,5 cm (Privatbesitz). Jizō tritt in vielen Formen auf. Interessant ist ein seltener Typus, welcher ein Kind auf dem Arme trägt (Oya-ko Jizō, de Visser S. 152). Man erinnert sich hierbei des Marientypus der Kuan-yin (oben S. 70). Allerdings dürfte hier nur eine äußerliche Ähn-

lichkeit vorliegen. Herrn K. Omori ⟨Tōkyō⟩ verdanke ich jedoch die Mit= teilung, daß es noch eine andere Form des Jizō mit einem Kinde gibt, welche mit der oben erwähnten nichts zu tun haben ſoll. Dieſe andere Form, die nur auf Bildern ⟨nicht in der Plaſtik⟩ vorkomme, verdanke ihre Entſtehung dem Verbote chriſtlicher Bildwerke in der Zeit der Chriſtenverfolgung in Japan und ſei von Chriſten an Stelle von Madonnenbildern gefertigt worden.

32. GAUTAMA in der Geſte der Erdberührung. Birmaniſche Bronze. Höhe 37 cm. ⟨Sammlung Paul Wegener, Berlin.⟩ Die Patinierung der unver= goldeten Bronze iſt olivbraun. Das Innere der Figur iſt, wie bei birmaniſchen und ſiameſiſchen Bronzen üblich, mit Kalk gefüllt. Vgl. oben S. 77.

33. DER INS NIRVĀṆA EINGEHENDE BUDDHA. Birmaniſche Marmorfigur. Länge 37 cm. ⟨Sammlung Paul Wegener, Berlin.⟩ Auf dem weißen, etwas nachgedunkelten Marmor ſieht man die Spuren ſchwarzer Linien, durch welche die Konturen der Gewandfalten, der Nägel, des Haupthaares hervorgehoben ſind. Lippen und Ohren zeigen ſolche Linien von roter Farbe. Vgl. oben S. 77 und 91. Die Geſtalt des liegenden Buddha iſt in Birma ſehr häufig, es iſt nicht immer der ſterbende, ſondern oft der ruhende Buddha gemeint. Zweifelsfrei iſt dies bei einzelnen Figuren nicht zu erkennen. Auf den figurenreichen Reliefs, die ſich in Pagan finden, ſieht man die verſchiedenen Gelegenheiten, bei denen der Buddha ruhend dargeſtellt iſt, ſo z. B. als Prinz, nachdem er Abneigung gegen ſündige Triebe gefaßt hat. Hier liegt er in dem Palaſt, im Begriff einzuſchlafen, während Tänzerinnen vergeblich ver= ſuchen, auf ihn Eindruck zu machen ⟨vgl. Seidenſtücker, Südbuddhiſtiſche Studien I, Abb. 37 und 23⟩.

Seitenanſicht der auf Tafel 35 abgebildeten ſiameſiſchen Bronze

34a und b. ZWEI SIAMESISCHE BUDDHAFIGUREN IN KAMBODJANISCHEM STIL. Bronze, vergoldet. a⟩ Ber= lin Muſ. I. C. 16449, Höhe etwa 22 cm; b⟩ Berlin Muſ. I. C. 16452 Höhe etwa 34 cm. Die in Siam gefertigten Bronzeſtatuen ſind ſtets mit Kalk, Holzkohle, bei größeren Stücken auch mit zu= ſammengebackenem härterem Geſtein gefüllt. Die Bronze iſt meiſt außerordentlich dünn, zuweilen nicht ſtärker als ein Blatt Papier. Voretzſch weiſt darauf hin, daß manchmal mehrere ſolcher dünner Bronzeſchichten über= einander liegen. Die Figur 34a zeigt den Buddha in der Geſte der Medi=

tation, die Statue 34b zeigt Gautama, wie er mit der rechten Hand feinen Vater zurückweift, der ihn davon abhalten will, fein Prinzenleben aufzugeben, um Mönch zu werden (H. Stönner, P.).

35. SIAMESISCHE BRONZE, der Buddha in der Haltung der Meditation. Höhe 14,5 cm. (Privatbefitz.) Vgl. oben S. 84. Auch hier ift die Bronze auffallend dünn. Die Figur ift ftark patiniert, zeigt aber Spuren kalter Vergoldung. Intereffant ift der ausgeprägt fiamefifche Raffetypus. Die Bronzen diefes Stils find regelmäßig fehr flach bearbeitet (vgl. die Profilanficht oben auf S. 99). Man beachte auch den Thron, der ebenfalls fpezififch fiamefifch ift. Es zeigt fich in den Formen der fiamefifchen Sockel eine große Mannigfaltigkeit, auch Verzierung mit Ornamenten, darunter in durchbrochener Arbeit, kommt bei diefen glatten Typen vor. Die Entwicklung diefes Typus lag vor der Übernahme der kambodjanifchen künftlerifchen Kultur durch die Tai (oben S. 83). Doch wird der glatte Stil bis in die Gegenwart neben den prunkvollen kambodjanifchen Formen (Tafeln 42a, 45) weiter gepflegt.

36. SIAMESISCHE BRONZE, der Buddha in der Gefte der Erdberührung oder Zeugnisanrufung (oben S. 42). Gefamthöhe 33,5 cm. Der Thron ift von dem ftilifierten Lotusblätterfries abwärts aus Holz. Die Bronze ift fchwarz lackiert, das ganze Stück ift vergoldet. (Privatbefitz.)

37. BRONZE AUS LAOS, aus roter, überwiegend kupferhaltiger Legierung. Der Buddha fitzt hier wieder in der Gefte der Zeugnisanrufung. Über die Typen von Laos vgl. oben S. 80. Das Stück kann als Beifpiel für eine große Zahl von primitiv anmutenden Darftellungen dienen, welche äfthetifch gewöhnlich wenig erfreulich find. Es handelt fich aber um keine »Primitivität«, fondern um Kopien einfacher Dorfkünftler nach Vorbildern, die felbft erft Repliken waren. Intereffant ift der Sockel. Eine einfachere Stilifierung einer Lotusblume läßt fich nicht denken. Sie ift durch Einfchnitte in die Bronze hervorgebracht, fo daß die dunkle Kalkfüllung zutage tritt. Vgl. dazu den Sockel auf Tafel 43a. Höhe 15 cm. (Privatbefitz.)

38. SIAMESISCHE BRONZE: Gautama und der Schlangenkönig Mucilinda. Höhe 60 cm. (Befitzer: E. F. Plieske, Berlin.) Die Bronze ift fchwarz lackiert und darüber vergoldet. Es handelt fich um folgende, in der Legende vorkommende Szene: nach dem Sieg über den Verfucher Māra (oben S. 42) weilt Buddha im Palafte des Schlangenkönigs Mucilinda. Als ein Unwetter

heraufzieht, ringelt ſich der Schlangenkönig in ſieben Windungen um ihn, um ihn vor Regen und Sturm zu ſchützen. Wir ſehen hier, wie die ſiebenköpfige Schlange den Buddha überkrönt, ihn aber nicht eigentlich umringelt, ſondern unter dem Lotusthrone zuſammengerollt liegt. Unter der Schlange befindet ſich ein den Windungen angepaßter Sockel. Bei dieſer Gelegenheit wollen wir eine andere ſiameſiſche Darſtellung kennenlernen, die wir hierneben abbilden. Es gibt davon meines Wiſſens nur kleine, unbedeutende Exemplare, wie auch die nebenſtehende Miniaturfigur von ganz beſonderer Häßlichkeit iſt. Man ſieht hier ein langes, blumenartiges Gebilde aus dem Kopfe Buddhas wachſen. Es iſt dies nichts anderes als die Andeutung des Bodhibaumes, des heiligen Baumes, unter welchem Buddha ſaß, als er die Erleuchtung fand. Warum wächſt nun hier der Baum aus dem Haupte des Buddha hervor? Die Urſache liegt in dem Vorbilde, das dem »Künſtler« die Anregung zu dieſer kleinen Figur gab. Dieſes Vorbild muß auf eine in Gandhāra vorkommende Darſtellung zurückgehen, die tatſächlich den Buddha am Fuße des Baumes ſitzend zeigt. Eine Abbildung findet man in dem ſchönen kleinen Buche von Louis de la Vallée Pouſſin, Bouddhisme ‹Paris 1909› S. 224. Nun iſt dieſe Szene im Relief dargeſtellt. Das beſagt, daß der Künſtler in Gandhāra, der den Buddha en face, direkt vor dem Baume ſitzend, gebildet hat, nur den über den Buddha hinausragenden Teil des Baumes zeigen konnte. Man ſieht auf der Photographie bei de la Vallée Pouſſin an der Überſchneidung deutlich, daß der Buddha neben dem Baumſtamm ſitzt. Aber allerdings kann ein flüchtiger Beſchauer, zumal wenn er die Legende nicht kennt, den Eindruck haben, als wachſe der Baum aus dem Kopfe des Buddha heraus. Erſtaunlich iſt, daß ſelbſt ein moderner Gelehrter angeſichts der Abbildung bei de la Vallée Pouſſin dieſen irrigen Eindruck empfangen und der vermeintlichen Darſtellung eine myſtiſche Auslegung gegeben hat ‹Hermann Beckh, Buddhismus I, S. 91›.



Siameſiſche Miniatur-Buddhafigur

N. Gr. Buddha unter dem Bodhibaume, der hier, in Ausführung und Anbringung primitiv, aus dem Haupte der Figur hervorwächſt. Bronze mit rotgoldiger Lackierung. Hohl, mit Kalkverſchluß

39. BUDDHA UND DER SCHLANGENKÖNIG MUCILINDA. Holzſkulptur aus Ceylon, aus neuerer Zeit. Höhe 36 cm. ‹Beſitzer:

Th. Bohlken, Berlin.) Die Technik iſt die gleiche wie bei Masken aus Ceylon: das Holz hat eine Auflage von Stuck, auf der die leuchtenden Farben auf-getragen ſind. Die Figur iſt orangegelb bemalt, das Haar durch ſchwarze Farbe angedeutet, die Falten des eng anliegenden Gewandes (ſ. oben S. 86) und die Ornamente des Sockels ſind rot. Die Schlange iſt grünlichgrau mit ſchwarzer Zeichnung, wie eine Kobra; der Rachen iſt rot. Dieſe Darſtellung auf Ceylon ſteht mit den gleichartigen ſiameſiſchen Typen in Zuſammenhang (oben S. 84).

40a. SIAMESISCHE BRONZE, ohne Vergoldung, ſtark patiniert. Höhe 37 cm. (Sammlung Willner, Berlin.) Der Buddha hält in den Händen den Almoſentopf. Erklärung bei *Frankfurter* Nr. 18: Gautama kommt nach Kapilavaſtu, ſeiner Vaterſtadt. »Seine Verwandten verließen ihn, und keiner von ihnen forderte ihn auf, an ſeinem Mahle teilzunehmen. Am Morgen machte er ſich ſelbſt auf, um in der Stadt Nahrung zu ſammeln. Er iſt dar-geſtellt, während er in beiden Händen den Almoſentopf hält.«

40b. BIRMANISCHE HOLZSTATUETTE, vergoldet. Höhe 25 cm. (Sammlung des Verfaſſers.) Eine ſeltene kanoniſche Stellung, deren Erläuterung ſich bei *Frankfurter* (oben S. 86) findet (Nr. 18): nachdem er die Er-leuchtung erlangt hat, überlegt der Buddha, ob er »die Norm verkünden«, d. h. ſeine Lehre anderen Menſchen mitteilen ſolle. — Verſchieden hiervon iſt eine andere ſiameſiſche kanoniſche Stellung, bei welcher die Hände nicht auf der Bruſt, ſondern über dem Bauche gekreuzt ſind. Dabei iſt der eine Fuß leicht gehoben: »Und wohin auch immer der Buddha zu gehen wünſchte, ſein Wunſch ward erfüllt. Er iſt dargeſtellt, während ſein linker Fuß erhoben iſt und ſeine Hände über dem Schoße ruhen« (*Frankfurter* Nr. 70).

41. BIRMANISCHE SKULPTUR, aus *Horn* (Nashorn) geſchnitten. Die Buddhafigur iſt rot bemalt und darüber vergoldet. Stark abgegriffenes, offenbar ſehr altes Stück. Das Horn iſt bis auf einen ſchmalen Spalt auf der Unterſeite maſſiv. Höhe 14 cm. (Sammlung des Verfaſſers.) Nicht nur das Material, ſondern auch die Stellung iſt ſehr ſelten. Der König Bimbiſāra von Magadha hatte den Buddha nach Rājagṛha eingeladen. Zu ſeinem Empfang entſandte er ein mit Blumen geſchmücktes Boot, auf dem ein Sitz bereitet war. Der Buddha iſt mit herabhängenden Füßen (alſo nach europäiſcher Art) ſitzend dargeſtellt (*Frankfurter* Nr. 24).

42a. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe einschließlich des Ehrenschirms 76 cm. (Exemplar aus Privatbesitz.) Über das Gewand, das der kambodjanischen, von den Siamesen übernommenen Hoftracht des dreizehnten bis vierzehnten Jahrhunderts entspricht, vgl. oben S. 84. Der Typus — beide Hände, abwehrend nach vorn gestreckt — ist einer der häufigsten in Siam. Die Bedeutung dieser Haltung ist »Zurückdrängung des Meeres«. Es handelt sich um eine siamesische Legende, über welche Einzelheiten noch nicht bekannt sind (H. Stönner, P.). Die Bronze ist schwarz oder dunkelbraun lackiert, darüber vergoldet. Die Oberflächen der Terrassen des Sockels sind rot. Bronzen dieses Stils haben in den Ornamenten eine große Zahl kleiner runder Zellen, in welchen Stückchen von Glimmer oder weißem oder farbigem Spiegelglas eingesetzt sind.

42b. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe 36,5 cm. (Besitzer: Th. Bohlken, Berlin.) Über die Haltung vgl. die Erläuterung zu Tafel 34b. Ist statt der rechten die linke Hand vorgestreckt, so ist die Zurückweisung des Sandelholzbildes gemeint (oben S. 15) (H. Stönner, P.).

43a. BIRMANISCHE HOLZSTATUE, vergoldet. Höhe 33 cm. Museum für Länder- und Völkerkunde (Lindenmuseum) zu Stuttgart, Nr. L.G.M. 21. Genau die gleiche Stellung findet sich bei Frankfurter nicht, wohl aber eine solche, bei welcher statt der linken die rechte Hand auf die Brust gelegt ist. Dazu besagt die siamesische Legende (Frankfurter zu Nr. 27): »zu einer Zeit fiel im Bezirk von Kosala kein Regen. Da wandten sich der König und das Volk an den Buddha um Hilfe, und der Buddha erwies ihnen Gnade und blieb in der Nähe des Lotusteiches bei Jetavana. Er trug ein Badetuch, mit welchem er seinen Körper bedeckte. Er schritt zu dem Teiche hinab, als Wolken den Himmel bedeckten und der Regen in Strömen zu fallen begann. Der Buddha ist dargestellt, wie er seine rechte Hand erhebt, um seinen Körper zu waschen.« Die Kopfbildung dieses Stückes erinnert an die Typen aus Laos (vgl. Tafel 37 und Text S. 80).

43b. SIAMESISCHE BRONZE, vergoldet. Höhe 98 cm. Museum für Länder- und Völkerkunde (Lindenmuseum) zu Stuttgart, Nr. I. C. 23164. Wie ein auf der Rückseite des Sockels befindlicher Ring zeigt, gehörte zu der Statue ein Ehrenschirm, wie wir ihn auf Tafel 42a sehen. Es handelt sich um eine Nebenfigur, wie sie den Buddha oft auf beiden Seiten umgeben, und zwar sind gewöhnlich die beiden Lieblingsschüler Maudgalyāyana (Pāli:

Moggallāna) und Śāriputra (Sāriputta) gemeint (ſiehe das Titelbild, wo dieſe beiden Mönche zu beiden Seiten des Buddha ſitzen). Das weſentliche Unterſcheidungsmerkmal iſt ſtets der Kopf: nur der Buddha hat einen Schädelauswuchs bzw. in Siam außerdem die Flamme.

44. SIAMESISCHE BRONZEGRUPPE, vergoldet. Höhe 61 cm. Berlin Muſ. I. C. 33627. (Vgl. Frankfurter Nr. 25). Als der Buddha allein im Walde weilte, kam ein Elefant und bediente ihn. Man ſieht den Elefanten, der ehrerbietig vor Buddha kniet und ihm mit dem Rüſſel ein Gefäß mit Waſſer (Kalebaſſe) reicht. Daneben ein Affe, welcher dem Heiligen eine Honigſcheibe darbringt. Der Buddha hat hier die Fläche der rechten Hand nach oben gewendet, um die Gaben in Empfang zu nehmen. Dadurch iſt dieſe Stellung von der auf Tafel 41 gezeigten unterſchieden. Dort ſind beide Handrücken nach oben gekehrt. Dies iſt wichtig, um die Vollſtändigkeit zu beurteilen, da der Typ auf Tafel 44 oft ohne die Tiere vorkommt. Handelt es ſich um eine künſtleriſch gute Replik, ſo ſchadet der Mangel dem Werke vom künſtleriſchen Standpunkt aus nicht. Gewöhnliche Repräſentanten des Typus ſind dagegen durch Unvollſtändigkeit entwertet.

45. SIAMESISCHE BRONZE. Höhe 52 cm. Berlin Muſ. I. C. 29326. Der Buddha im königlichen Schmuck, unter dem Ehrenſchirm, in der Haltung der Zeugnisanrufung (oben S. 42). Welche Bedeutung es hat, daß der Buddha in gleichen Haltungen bald in ſchlichtem Mönchsgewande, bald in fürſtlicher Tracht dargeſtellt wird, iſt noch nicht feſtgeſtellt (H. Stönner, P.).

46. SIAMESISCHE BRONZE, vergoldet. Höhe 42 cm. (Sammlung Dr. G. Schacher, Berlin-Zehlendorf.) Hier iſt nicht Gautama, ſondern die ſiameſiſche Form des Maitreya, des künftigen Buddha (oben S. 64) dargeſtellt. Die rechte Hand iſt in der Geſte der Erdberührung ausgeſtreckt, die linke hält einen Fächer in Form eines Reifens oder ſpeichenloſen Rades. Daß Gautama nicht gemeint iſt, ergibt ſich aus dem runden Kopf, der weder einen Auswuchs noch eine Flamme zeigt.

47. SIAMESISCHE HOLZSKULPTUR, vergoldet, eingelegt mit farbigen Glas- und Spiegelſtückchen, auf der Stirn und dem Gewande der Figur außerdem mit roten Steinen. Höhe 24 cm. Lindenmuſeum zu Stuttgart, Nr. I.C. 91565. Die Stellung findet ſich in der Abhandlung von Frankfurter nicht. Obwohl hier die rechte Hand den Fächer hielt — dieſer iſt

verlorengegangen, daß er aber früher vorhanden war, beweiſt die Fingerſtellung und das Loch — und obwohl die linke Hand, anders als bei Tafel 46, im Schoße liegt, iſt kein Zweifel, daß auch hier Maitreya gemeint iſt ⟨vgl. die Bemerkung zu Tafel 46⟩.

48. SÅNGKHA: CHĂI, der ſiameſiſche Dickbauchbuddha ⟨vgl. den chineſiſchen Dickbauchbuddha auf Tafel 18 und die Erläuterung oben S. 71f.⟩. Bronze, vergoldet. Höhe mit Ehrenſchirm 61,5 cm. Berlin Muſ. I.C. 35365. Nach ſiameſiſcher Legende iſt dies die Darſtellung des Mönches Kaccāyana, der als Begründer der ſiameſiſchen Grammatik angeſehen wird. Dieſer Schüler Buddhas glich, wie es heißt, dem Buddha ſelbſt urſprünglich an Schönheit und wurde, da er deswegen Nachſtellungen fürchtete, in einen Krüppel verwandelt. ⟨Vgl. Frankfurter S. 2; Baſtian, Die Völker des öſtlichen Aſien, Bd. I, Geſchichte der Indochineſen [Leipzig 1866] S. 339f.⟩ Der Dickbauchbuddha wird in Siam als Helfer in Geburtsnöten und als Spender von Kinderſegen verehrt, und darin gleicht er dem chineſiſchen Dickbauchbuddha. Es iſt anzunehmen, daß die Geſtalt aus China ſtammt und von den Siameſen umgedeutet worden iſt.

EINIGES ÜBER KOPIEN UND FÄLSCHUNGEN

Über Fälſchungen von aſiatiſchen, beſonders oſtaſiatiſchen Kunſtwerken und kunſtgewerblichen Gegenſtänden ließe ſich ein ganzes Buch ſchreiben. Wir müſſen uns hier auf einige grundſätzliche Bemerkungen hinſichtlich religiöſer Bildwerke beſchränken.

Fälſchungen lohnen ſich ſchon aus wirtſchaftlichen Gründen nur dort, wo eine Nachfrage beſteht; die Nachfrage der Sammler, Kunſtwert, Altertumswert oder Seltenheitswert allein locken zu Fälſchungen. Daraus ergibt ſich für den begrenzten Gegenſtand unſerer Betrachtungen, bei welchen Objekten man mit Fälſchungen rechnen muß. Götterbilder — und zu ſolchen im weiteren Sinne haben wir auch die Buddhaſtatuen zu zählen ⟨vgl. oben S. 16⟩ — ſind Kultusobjekte, d. h. religiöſe Gebrauchsgegenſtände. Ihre Verbreitung vollzieht ſich mit der Ausbreitung der betreffenden Religion. Daraus folgt die Notwendigkeit der Herſtellung von Kopien, die im Anfange dem Urbilde völlig oder beinahe gleichen, ſpäter jedoch naturgemäß den Veränderungen unterliegen, die wir oben mehrfach beſprochen haben. Es iſt klar, daß auf dieſe Weiſe allmählich eine Maſſenproduktion entſtehen muß, wie es zum Teil ſchon in Gandhāra der Fall geweſen zu ſein ſcheint, und ebenſo iſt erſichtlich, daß den ſo ſtändig wiederholten Typen im allgemeinen die weſentlichen Eigenſchaften von Kunſtwerken fehlen. Hierunter fallen zum Beiſpiel Typen, wie man ſie auf den Tafeln 12, 13, 14, 16, 20, 28, 31 u. a. ſieht. So geſchickt die Chineſen von alters her in der Fälſchung der hochgeſchätzten Bronzegefäße aus den Zeiten der Dynaſtien Shang ⟨1766—1122 v. Chr.⟩, Chou ⟨1122—256 v. Chr.⟩, Tſ'in ⟨255—206 v. Chr.⟩ uſw. ſind, ſo fern muß ihnen in früheren Zeiten ⟨ſeit dem vierten nachchriſtlichen Jahrhundert; oben S. 51⟩ die Abſicht der »Fälſchung« gelegen haben, als es ſich darum handelte, für Kultzwecke zahlreiche Kopien der im Lande ſelbſt geſchaffenen Buddhaſtatuen anzufertigen. In Fälſchungsabſicht dürften Nachbildungen buddhiſtiſcher Statuen des chineſiſchen Mittelalters, zumal der

T'ang-Zeit, erſt in neuerer Zeit hergeſtellt worden ſein und noch werden, und zwar mit Rückſicht auf den Kunſthandel mit dem Abendland. An Fälſchungen der in zahlloſen Repliken vorhandenen typiſchen Buddhafiguren der Ming-Zeit haben die Chineſen offenbar ſchon deswegen nicht gedacht, weil ſie eben keine Seltenheitswerte bildeten und weder von den einheimiſchen noch von den europäiſchen Sammlern begehrt wurden. Wenn Bronzen des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts zuweilen auffällig ſtark patiniert ſind, ſo handelt es ſich dabei gewöhnlich nicht um »Fälſchungen«, ſondern um »Verfälſchungen«, indem verſucht wurde, durch Vergraben in Erde, Lehm oder Dung, oder durch andere künſtliche Mittel, ähnlich wie bei den Bronzegefäßen der älteren Perioden, Unerfahrenen ein höheres Alter des Stückes vorzutäuſchen. Viele Typen ſind auch in jüngſten Dezennien im Auftrag europäiſcher Gelehrter für wiſſenſchaftliche Zwecke, beſonders natürlich für Muſeen, kopiert worden, zuweilen unter Nachahmung der Patina der Vorbilder. Unter den feuervergoldeten lamaiſtiſchen Bronzen gibt es viele ſolche ganz neue Kopien. Schließlich muß die moderne Maſſenproduktion erwähnt werden, welche die Verkaufsſtände der großen Häfen mit Kurioſitäten und Andenken für die Fremden verſorgt und teilweiſe in — Europa geſchieht. Auch in Siam werden moderne, doch vollkommen originaltreue Repliken, beſonders des auf den Tafeln 38 und 42 vorgeführten Stils, in großer Zahl angefertigt, und zwar ſowohl für die Bedürfniſſe der Gläubigen, zur Aufſtellung als Weihegaben in den Tempeln und zur häuslichen Verehrung, als auch für den Verkauf an Fremde; es iſt heute anders als noch zur Zeit Bowrings, welcher erzählt, daß die Siameſen ſich alle erdenkliche Mühe gaben, um engliſche Offiziere zu veranlaſſen, einige in Birma erworbene Buddhaſtatuen von Bord zu bringen und im Lande zurückzulaſſen. Guterhaltene Vergoldung ſiameſiſcher Bronzen allein iſt noch kein Beweis für geringes Alter, weil die Erneuerung der Vergoldung als gutes Werk gilt, wie die Siameſen überhaupt keine Freude an der Patina haben, vielmehr auf ſtarke Vergoldung oder glänzende Polierung Wert legen. Bei ganz neuen Bronzen iſt die Vergoldung leicht durch Reiben zu entfernen, und es zeigt ſich darunter der braune oder ſchwarze Lackgrund. Wie chineſiſche, ſo werden vereinzelt auch ſiameſiſche Bronzen, allerdings in ſehr plumper Weiſe und für den Kenner ſofort erkennbar, jetzt in Europa nachgeahmt. Es geſchieht dies im Zuſammenhang mit einer kunſtgewerblichen Moderichtung, die etwa mit der Liebhaberei des achtzehnten Jahrhunderts für Chinoiſerien vergleichbar iſt, zuweilen aber geradezu lächerliche Formen annimmt.

In Japan hat ſich die Fähigkeit, hölzerne und bronzene Statuen des Mittelalters zu kopieren, zu einer Kunſt entwickelt, wie ſie von Europäern niemals erreicht werden könnte. Was insbeſondere die Bronzen anbetrifft, ſo iſt die Unterſcheidung der Nachbildungen von den wenigen überhaupt vorhandenen, beglaubigten alten Stücken kaum zweifelsfrei möglich. Auch von Holzſkulpturen hat zum Beiſpiel Profeſſor A. Fiſcher in Japan Kopien fertigen laſſen, deren Originaltreue Bewunderung abnötigt. Infolge der Verwendung der gleichen Holzarten, künſtliche Verwitterung, kann die Rekognoſzierung eines ſolchen Stückes als Nachbildung nur auf Grund einer Kenntnis der Originale, langer Kennerſchaft und ſorgfältigſter Unterſuchung erfolgen. Doch damit ſind wir bereits über die Grenzen unſeres Gegenſtandes und auf das Gebiet des Kunſtſammelns gelangt. Der Sammler typiſcher Figuren kann aber nicht als »Kunſt«ſammler angeſprochen werden, mögen auch unter den Kultfiguren der gebräuchlichſten Typen oft genug Proben guten Kunſthandwerks auftauchen und mag man auch an ihnen zur Entwicklungsgeſchichte der Typen ebenſoviel lernen können wie an größeren und bedeutenderen Werken, weil die typiſchen Weſensmerkmale ſtets dieſelben ſind und mit der künſtleriſchen Qualität des einzelnen Stückes nichts zu tun haben.

VI.

ANMERKUNGEN UND LITERARISCHE NACHWEISUNGEN

Mehrere im Haupttext enthaltene Literaturangaben ſind hier nicht nochmals aufgenommen



1 Seite 4. Ich verweise hier auf einen lesenswerten Aufsatz von Prof. G. Rodenwaldt, Generalsekretär des deutschen Archäologischen Instituts, »Monumentale Plastik in Indien und Mittelasien« (Berliner Tageblatt Nr. 381, 16. August 1923, 1. Beiblatt). Anläßlich einer Besprechung des ersten Bandes von A. v. le Coqs »Buddhistische Spätantike in Mittelasien« äußert sich hier der klassische Archäologe u. a. auch über die Moderichtung, welche es unternimmt, das Gebiet der Ästhetik zu überschreiten und den Ergebnissen der archäologischen Forschung mit gefühlsmäßigen Argumenten entgegenzutreten.

2 Seite 5. Ich möchte hier die zwar vielfach veraltete, im ganzen aber noch heute mit Nutzen zu lesende, gemeinverständliche Schrift des Grafen Eugène Goblet d'Alviella: Ce que l'Inde doit à la Grèce. Des influences classiques dans la civilisation de l'Inde, Paris 1897, erwähnen, in welcher auch die Kunst von Gandhāra nach Maßgabe der damals vorliegenden Veröffentlichungen besprochen wird. Aus neuester Zeit vgl. das Buch des gelehrten Inders Gauranga Nath Banerjee, Hellenism in Ancient India, 2d Ed., Calcutta und London 1920 (Butterworth & Co.), wertvoll auch durch reiche Literaturverzeichnisse.

3 Seite 9. Heinrich Kern, Geschiedenis van het Buddhisme in Indie, autorisierte Übersetzung aus dem Holländischen von H. Jacobi, unter dem Titel »Der Buddhismus und seine Geschichte in Indien«, Leipzig 1882 und 1884.

4 Seite 9. E. Senart, Essai sur la Légende du Buddha, 1. Aufl., Paris 1882. Vgl. hierzu Oldenberg, Buddha, 8. und 9. Aufl., Stuttgart und Berlin 1923, S. 91, Hermann Beckh, Buddhismus (Buddha und seine Lehre), Berlin und Leipzig 1916 (Sammlung Göschen), Bd. I S. 19 80 f.

5 Seite 10. Vgl. dazu aus der populären Literatur etwa Hermann Beckh, Buddhismus I S. 90 und 93. Vgl. auch T. W. Rhys Davids, Buddhism. Kap. I Nr. 8 (in der bei Reclam erschienenen deutschen Übersetzung von Pfungst S. 23/24), Oldenberg, Buddha, 8. und 9. Aufl. S. 112.

6 Seite 10. Vgl. Cunningham, Archaeolog. Rep. I 5. Ferner Oldenberg, Buddha S. 101 und Anm. 1 daselbst, S. 126 f.

7 Seite 10. Dīghanikāya = die »Sammlung der langen Texte«, das erste Buch des einen Hauptteils des in Pāli geschriebenen Kanons der südlichen Buddhisten. Der Dīghanikāya ist nach R. Otto Franke »die älteste erreichbare Quelle des buddhistischen Schrifttums« (»Die Buddhalehre in ihrer erreichbar ältesten Gestalt« ZDMG 69 (1915) 455).

8 Seite 10. H. Beckh, Buddhismus I 29 und 81, vgl. Oldenberg, Buddha S. 221 f.

9 Seite 10. Ursprünglich waren die Stūpas königliche Grabmäler. Vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 20. Schon dieser Umstand weist darauf hin, daß der Stūpa-Bau älter ist als der Buddhismus, daß er auf brahmanische Zeit zurückgeht. Zu den berühmtesten erhaltenen Stūpas gehört der große Stūpa zu Santschi. Hiervon ist der eigentliche Stūpa wahrscheinlich von König Aśoka, dem großen Förderer des Buddhismus, erbaut worden und gehört daher wohl der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. an. Die ihn umgebenden Tore dagegen,

deren Reliefſchmuck kunſt- und religionswiſſenſchaftlich von größter Bedeutung iſt, ſtammen aus ſpäterer Zeit, nämlich vermutlich aus den Jahren 140 bis 100 v. Chr. Vgl. beſonders Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien, S. 21—73. Vortreffliche Abbildungen des Stūpa und einzelner Tore in dem Monumentalwerke von J. Burgess, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, London 1897. Auch über andere Stupas Vorderindiens gibt es eine ziemlich reichhaltige Literatur. Von älteren grundlegenden Arbeiten erwähnen wir Cunningham, The Stūpa of Bharhut, London 1879. Über oſtaſiatiſche Stūpas vgl. J. M. de Groot, Der Thūpa, das heiligſte Heiligtum des Buddhismus in China. ‹Abh. d. Preuß. Akad. d. Wiſſenſchaft., Berlin 1919.› Von einer Abhandlung von Friedrich Max Trautz, »Der Stūpa in Japan«, iſt vorläufig erſt ein Auszug bibliographiſchen Inhalts als Manuſkript gedruckt ‹Jahrbuch d. Phil. Fakultät d. Univerſität Berlin, 1922›. Über neuzeitliche, als Reliquienbehälter dienende Miniaturſtūpas aus den Gebieten des Lamaismus vgl. z. B. Leonhard Adam, Hochaſiatiſche Kunſt, S. 46 und Tafeln 24 und 25.

10 Seite 10. Max Müller, A History of Ancient Sanskrit Literature, London 1860, 2. Aufl., S. 260 ff., insbeſ. S. 298.

11 Seite 11. Eine leicht zugängliche Schilderung des Fundes im einzelnen nebſt photographiſcher Wiedergabe einiger Gefäße findet der Leſer bei Piſchel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 43.

12 Seite 11. R. Otto Franke, Dīghanikāya, das Buch der langen Texte des buddhiſtiſchen Kanons, Göttingen und Leipzig 1913, S. 254. — Die Buddhalehre in ihrer erreichbar älteſten Geſtalt ‹im Dīghanikāya› in ZDMG 69 [1915] S. 455—490, inbeſondere S. 455 456. — Über die angeblichen Knochenreliquien des Buddha Gotama ‹OZ IV. 1915/16, S. 1—11›, vgl. ibid. S. 10: »Buddha war — ein dogmatiſcher Begriff, noch ehe ſpeziell von einem Buddha Gotama geredet wurde.« — Letztere, an ſich nicht beſtreitbare Tatſache würde natürlich der hiſtoriſchen Exiſtenz des Gautama ‹Gotama› nicht entgegenſtehen.

13 Seite 11. Hierüber vgl. Major Kitto in Reports of the Archaeological Survey of India, Vol. I ‹Simla 1871› p. 126, ferner Abhandlungen von Rhys Davids u. a. im Journal of the Pāli Text Society, 1896, und kurz in »Buddhism« S. 252 f. der deutſchen Ausgabe ‹Reclam›.

14 Seite 12. Vgl. hierzu und zum Folgenden: Oldenberg, Die Religion des Veda, 3. und 4. Aufl., Stuttgart und Berlin 1923, S. 85 470 ‹Rad›, S. 74 ‹Stier›, S. 75 78 ‹Pferd›. Vgl. auch ebendort S. 80.

15 Seite 12. Es ſei hier noch an das Wort Cakravartī erinnert. Vgl. darüber z. B. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 134. Das Wort iſt urſprünglich Bezeichnung für den Beſitzer oder Beherrſcher eines Bezirkes. Später gab man ihm durch inkorrekte ſprachliche Zerlegung die Deutung: »der ſein Rad, d. h. ſeinen Kriegswagen [überallhin] wenden kann«, d. i. ſoviel wie »Weltbeherrſcher«. Als erſten Herrſcher, dem dieſe Bezeichnung zuerkannt wurde, vermutet man König Aśoka ‹263—259 v. Chr.›, den mächtigen Beſchützer und Förderer des Buddhismus. Zu den Attributen eines Cakravartī gehört nun auch das Rad ‹cakra› als »myſtiſche Waffe« ‹Grünwedel›. Sie entſpricht hier vielleicht als Symbol weltlicher Macht dem »Rade der Lehre« des Buddha, der mit dem Cakravartī auch die zweiunddreißig großen und die achtzig kleinen »Schönheitszeichen des großen Weſens« gemeinſam hat. Intereſſant iſt, daß wir auch in der Hand des Hindugottes Viṣṇu das Rad als Attribut finden. Viṣṇu gilt in ſpäterer Zeit des Brahmanismus vielfach als oberſter Herr der Welt. Sein Rad geht wohl erſt auf die oben mitgeteilten buddhiſtiſchen Vorſtellungen zurück. Hierbei iſt zu vermerken, daß in einer Zeit, zu welcher der Viṣṇuglaube mit dem Buddhismus im Rivalitätskampfe lag, Buddha von den Viṣṇuiten als Inkarnation Viṣṇus anerkannt wurde, um ſo ein Kompromiß zwiſchen beiden Lehren herbeizuführen. Vgl. hierüber kurz Helmuth v. Glaſenapp, Der Hinduismus

(München 1922) S. 129. Vgl. ferner Joſeph Dahlmann, Buddha, ein Kulturbild des Oſtens (Berlin 1898), S. 174 f., beſonders S. 176. Umgekehrt hat ſich der Buddhismus in der komplexen Form des Lamaismus in Tibet faſt das ganze ſpät-brahmaniſche Pantheon angegliedert. Auch der Roſenkranz der Buddhiſten entſtammt dem Brahmanismus (Śivaismus).

16 Seite 13. mudrā, urſprünglich ſoviel wie »Siegel«, bezeichnet im Buddhismus eine Symbolik durch »Fingerſtellungen bei religiöſen Vertiefungen, dann wohl überhaupt myſtiſche Verſchlüſſe durch Zeichen, Stellungen uſw., deren Löſung gekannt oder berechnet werden muß«. Lefmann, Lalita Viſtara (Berlin 1874), Erklärung 14, S. 73.

17 Seite 13. Vgl. Abbildung in Leonh. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt, Tafel 17.

18 Seite 13. Lefmann, Lalita Viſtara S. 67, Erklärung Nr. 11.

19 Seite 13. Eine gute photographiſche Wiedergabe dieſes ſchönen Säulenfragments findet man in Dr. William Cohns »Indiſcher Plaſtik« (3. Aufl., Berlin 1923), Tafel 1, dort, wohl zutreffend, ins dritte Jahrhundert v. Chr. datiert. Es handelt ſich um drei Löwen, von denen im Bilde zwei ſichtbar ſind. Die Rücken der ſitzenden Tiere ſind einander zugekehrt, die Oberkörper nach außen gerichtet.

20 Seite 13. A. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien (Handbücher der Staatlichen Muſeen zu Berlin), 2. Aufl., Berlin 1900. Engliſche Ausgabe unter dem Titel »Buddhist Art in India« translated by A. C. Gibson, revised and enlarged by J. Burgess, London 1901. Erklärungen der Reliefs von Santſchi (Öſtliches Tor) S. 61 ff. der deutſchen Ausgabe. Es ſei hier darauf hingewieſen, daß ſich in einigen europäiſchen Muſeen, ſo im Muſeum für Völkerkunde zu Berlin, Abgüſſe des öſtlichen Tores von Santſchi befinden.

21 Seite 14. Grünwedel (P.). — Herr Prof. Grünwedel weiſt mich freundlichſt darauf hin, daß die Szenen auf dem mittleren Architrav des nördlichen Tores von Santſchi bereits von S. Beal bei J. Ferguſſon, Tree and Serpent Worship (2nd Ed., London 1873) in der Hauptſache zutreffend erklärt ſind. Eine recht deutliche Abbildung findet man bei Burgeß in dem oben in Anmerkung 13 zitierten Mappenwerke, eine gute Reproduktion derſelben bei William Cohn, Indiſche Plaſtik, Tafel 13. In dieſem, freilich nicht archäologiſchen Buche, wird ſeltſamerweiſe (S. 28 und 59) die Geſtalt Māras auf dem Relief irrig für den Bodhiſattva gehalten.

22 Seite 14. Vgl. Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 188, Anmerkung 36 und die weiteren Hinweiſe dortſelbſt.

23 Seite 15. Fa-hsians Reiſeberichte ſind von großem Intereſſe für die Kenntnis des buddhiſtiſchen Lebens in Indien um die Wende des vierten und im Anfange des fünften Jahrhunderts unſerer Zeitrechnung. Eine engliſche Überſetzung ſeiner Berichte verdanken wir James Legge: A Record of Buddhistic Kingdoms, being an account by the Chinese Monk Fâ-hien of his travels in India and Ceylon etc. (Oxford 1886). Eine kurze Inhaltsangabe dieſes Werkes wie auch des unten zu erwähnenden Reiſeberichtes eines ſpäteren Pilgers, des Hsüan-chuang, findet man in der ausgezeichneten und unentbehrlichen »Geſchichte der chineſiſchen Literatur« von Wilhelm Grube 2. Aufl., Leipzig 1909, S. 234 ff. (= Die Literaturen des Oſtens Bd. VIII).

24 Seite 15. Der Pilger Hsüan-chuang. Damals herrſchte in China die Dynaſtie der T'ang (618—906 n. Chr.). Hsüan-chuangs Reiſebericht iſt überſetzt von Stanislas Julien: »Mémoires sur les contrées occidentales«, traduits du sanscrit en chinois, en l'an 648, par Hiouen thsang, et du chinois en français par Stan. Julien, 2 vols., Paris 1857/58. — Juliens Annahme, daß Hsüan-chuang ſein Werk aus dem Sanskrit überſetzt habe, iſt aber von Chavannes als irrig nachgewieſen.

25 Seite 15. St. Julien I, S. 284, Anmerkung 1 und 2, erwähnt noch eine andere Verſion, welche ſich in einer chineſiſchen buddhiſtiſchen Encyklopädie findet. Danach war die Statue aus

Gold. Die Worte Buddhas an die Statue lauten hier: »Ich empfehle dir und vertraue dir an meine Schüler. Nimm dich ihrer an, nachdem ich in das Nirvāṇa eingegangen ſein werde.«

26 Seite 15. Über Udayana vergleiche man eine demnächſt erſcheinende Abhandlung von Prof. H. Lüders in den Abhandlungen der Preußiſchen Akademie der Wiſſenſchaften, von deren bevorſtehendem Abdruck der Herr Verfaſſer mir gütigſt Kenntnis gab, die ich jedoch nicht mehr einſehen konnte.

27 Seite 16. Vgl. A. Foucher, L'Art bouddhique dans l'Inde (Revue de l'Histoire des Religions 15e année, T. XXX, Paris 1894, S. 319–371, beſonders 325) über das Fehlen der Darſtellung des Buddha in der älteren buddhiſtiſchen Kunſt: » — ce qui, étant données les idées bouddhiques, n'a le droit d'étonner personne«. Dieſe Abhandlung Fouchers, eine erweiterte Beſprechung der erſten Auflage von Grünwedels Buddhiſtiſcher Kunſt in Indien, iſt zwar durch die ſpäteren, umfangreichen Werke Fouchers überholt, jedoch noch heute ſehr leſenswert. Ausführlicher äußert ſich Foucher über das Fehlen von Statuen des Meiſters im älteſten Buddhismus wie über das Fehlen von Götterbildern auch im alten Brahmanismus in »L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra« II, 2 718 ff. Ich zitiere ſeine Worte: »Nous avons les meilleurs raisons de penser que l'habitude d'adorer, et même l'art de fabriquer des images étaient encore moins répandus dans l'Inde des brahmanes avant Alexandre que dans la Gaule des Druides avant César. Pas plus que les textes védiques, nous ne voyens pas que les anciens textes bouddhiques en soufflent mot, ni pour ni contre / et leur silence s'explique justement par le fait que l'idée ne s'en était pas encore presentée à l'esprit indien.«

28. Seite 17. Vgl. den kurzen Überblick über die alten Nachrichten von Gandhāra bei A. v. le Coq, Die buddhiſtiſche Spätantike in Mittelaſien, I. Die Plaſtik (Berlin 1922), S. 7, Anmerkung 1, und die Darſtellung der politiſchen Ereigniſſe in Indien nach der Herrſchaft Alexanders des Großen bei Grünwedel, Buddhiſtiſche Kunſt in Indien S. 74 f. Für eine Aufzählung der eigentlich hiſtoriſchen Literatur iſt hier nicht der Ort. Ich verweiſe nur noch auf die unten zitierte, grundlegende numismatiſche Abhandlung von A. v. Sallet, die auch hiſtoriſches Material enthält. Auch A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique II 2 erörtert die hiſtoriſchen Probleme, und zwar im Zuſammenhang mit der künſtleriſchen Entwicklung. Das Werk von Banerjee (oben Anmerkung 2) bietet in dieſer Beziehung ebenfalls eine gute und beſonnene Darſtellung.

29 Seite 19. v. Sallet-Regling, Die antiken Münzen (Handbücher der Staatlichen Muſeen zu Berlin), 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1922, S. 47.

30 Seite 19. Numismatiſche Literatur: Von älteren Autoren nenne ich nur die Namen Grotefend (1839) und James Prinsep (1858). Wichtig iſt Cunningham, Archaeological Survey of India, Vol. V, Calcutta 1875/ derſelbe: Coins of the Successors of Alexander, in Numismatic Chronicle 1868. Grundlegend: v. Sallet, Die Nachfolger Alexander des Großen in Baktrien und Indien (Zeitſchrift für Numismatik VI, Berlin 1879, S. 165 ff. und 271 ff.). Ferner Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings of Bactria and India in the British Museum, London 1886/ derſelbe in Numismatic Chronicle 1879 p. 1/ 1880 p. 181/ 1881 p. 8. Gute Abbildungen der Münzen findet man vor allem in der zuerſt zitierten Arbeit von Percy Gardner, auch bei A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra, II, 1, Paris 1918.

31 Seite 19. Vgl. darüber v. Sallet, Zeitſchrift für Numismatik 1879 S. 166, 199, 285/ Percy Gardner, The Coins of the Greek and Skythic Kings p. XVIII.

32 Seite 21. Vgl. hierzu Piſchel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 99.

33 Seite 21. Journal of the Asiatic Society of Bengal, 1845, p. 430 und pl. 2. Einige der Münzen mit Buddhadarſtellungen zeigen rückläufige Schrift, deren richtige Leſung erſt A.

v. Sallet zu danken ist. Einzelheiten hierüber findet man in der Zeitschrift für Numismatik, 1879, S. 387 f.

34 Seite 22. Vgl. dazu Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique II 2 S. 439.

35 Seite 23. E. C. Bayley, Notes on some sculptures found in the district of Peshâwar. JSAB XXI, 1852, S. 606 ff.

36 Seite 23. A. Cunningham, Reports of the Archaeological Survey of India, 1871 ff. Vincent Smith, Graeco-Roman influence on the civilisation of Ancient India, JASB LVIII, 1 (1889), E. Senart, Notes d'epigraphie indienne, JAs, Paris 1890. Im übrigen verweise ich auf das reichhaltige Literaturverzeichnis bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. VIII ff., welches bis etwa 1900 vollständig ist. Von späteren wichtigen Arbeiten sei hinzugefügt: A. Foucher, Les Bas-Reliefs du Stūpa de Sikri (Gandhāra), in JAs. 10e Série Tome II (Paris 1903) S. 185—330, mit 13 Tafeln. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt sind die Literaturnachweisungen in den Anmerkungen zu A. Fouchers L'Art Gréco-Bouddhique etc. (oben S. 23) und bei Banerjee (oben Anmerkung 2), bei letzterem fehlen leider Erscheinungsorte und -jahre.

37 Seite 23. E. Curtius, Die griechische Kunst in Indien (Archäologische Zeitung, herausgegeben von E. Curtius und Richard Schöne, N. F. Bd. VIII, Berlin 1876, S. 90—95).

38 Seite 27. R. Otto Franke, Dīghanikāya S. 71 f. Vgl. die Darstellung brahmanischer (hinduistischer) Asketen auf einem neueren indischen Bilde im Museum für Völkerkunde zu Berlin, welches Helmuth v. Glasenapp auf Tafel 29 seines ausgezeichneten Werkes »Der Hinduismus, Religion und Gesellschaft im heutigen Indien« (München o. J. [1922]) abgebildet hat.

39 Seite 28. Eine leicht zugängliche, vollständige Aufzählung der Körperschönheiten des großen Wesens findet man zum Beispiel bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 138 f.

40 Seite 29. Baktrische Münzen mit Abbildung eines sitzenden Apollo finden sich schon aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. Vgl. Percy Gardner, S. XIX.

41 Seite 29. Diesem Ergebnis der Archäologen stimmt auch die indische Literaturforschung zu. Vgl. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur Bd. II 1 (Leipzig 1913) S. 200.

42 Seite 31. Man vergleiche zum Beispiel schon das durch ein Band zusammengehaltene lockige Haar des sogenannten Apollon Sauroktonos des Praxiteles wie auch des Apollo von Belvedere (beide bekanntlich im Vatikan und durch tausendfältige Abbildungen wohl jedem vertraut).

43 Seite 35. Joseph Dahlmann S. J., Indische Fahrten Bd. II (Freiburg i. B. 1908) S. 127 f., 138 ff. — Über die Beziehungen des Buddhismus zum Christentum vgl. R. Garbe, Indien und das Christentum, Tübingen 1914.

44 Seite 36. Vgl. hierzu Hermann Beckh, Buddhismus Bd. II. Die Lehre (Berlin und Leipzig 1916, Sammlung Göschen) S. 110, 132.

45 Seite 36. Maitreya in Gandhāra. Vgl. darüber Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 158 ff.

46 Seite 36. Abgebildet bei Strzygowski, Orient oder Rom, Tafel 2, vgl. ibid. S. 40, bei Dahlmann, Indische Fahrten, II, Tafel 19, bei Ludwig v. Sybel, Christliche Antike Bd. II (Marburg 1909), Abb. 25, bei Foucher II, 2, S. 777, Abb. 593/94 (dort neben dem fast völlig übereinstimmenden Buddha aus Gandhāra des Berliner Museums, den auch Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 167 zeigt). In den Textabbildungen auf S. 37 wiederholen wir diese Gegenüberstellung.

47 Seite 36. Foucher II 2 490 f. Abb. 477/78 und S. 548.

48 Seite 37. Die Entwicklung der erſten Chriſtustypen ergibt ſich aus den Katakombenmalereien. Das früheſte Stadium zeigt einen kurzhaarigen, bartloſen Kopf (die Mode der römiſchen Kaiſerzeit bis Trajan), das zweite einen langlockigen Jüngling vom Typus des Apollo, Dionyſos oder Eros, ganz ähnlich alſo den frühen Buddhatypen. Dann erſt entſteht der bärtige Chriſtus, ähnlich dem Zeus, Poſeidon, dem bärtigen Dionyſos uſw. Vgl. L. v. Sybel, Chriſtliche Antike, II, 158.

49 Seite 42. Kurze, erſchöpfende Inhaltsangabe der Verſuchungsgeſchichte nach dem Lalitaviſtara (nördlicher Kanon) bei Hermann Beckh, Buddhismus I 57 f. Die oben im Text nun folgende Überſetzung aus dem Avidūrenidāna der Nidānakathā (ſüdlicher Kanon) ſtammt von K. Seidenſtücker, Südbuddhiſtiſche Studien I. Die Buddhalegende in den Skulpturen des Ānanda-Tempels zu Pagan (Mitt. aus dem Muſeum für Völkerkunde zu Hamburg, Hamburg 1916) S. 53 f. — Zur Verſuchungsgeſchichte vgl. insbeſondere Windiſch, Māra und Buddha (Abh. der Königl. Sächſ. Geſ. der Wiſſenſch., Leipzig 1895). Die Frage des Zuſammenhanges mit der Verſuchungsgeſchichte Jeſu kann hier lediglich erwähnt werden. Windiſch, Oldenberg und Piſchel-Lüders halten einen ſolchen Zuſammenhang im Gegenſatz zu Rudolf Seydel und beſonders Garbe nicht für gegeben. Vgl. kurz Piſchel-Lüders, Leben und Lehre des Buddha S. 25 und die in Anmerkung 43 zitierte Schrift von Garbe.

50 Seite 43. John Griffith, The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Khandesh, India. 2 vols., I. London 1896, II. 1897.

51 Seite 43. Vgl. beſonders den ſtehenden Buddha aus Höhle X bei Griffith I Tafel 42.

52 Seite 46. So erſt jüngſt Leigh Ashton in ſeinem im übrigen bedeutenden und empfehlenswerten Werk »An Introduction to the Study of Chinese Sculpture«, London 1924, p. 38 f.

53 Seite 48. C. M. Pleyte, Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Bôrôbudur, Amſterdam 1901. Eine reiche Auswahl aus den wundervollen Werken von Bôrôbudur findet der Leſer abgebildet in dem ſchönen Buche von Karl With, Java (Hagen i. W. 1920).

54 Seite 48. Vgl. darüber kurz Eduard Erkes, China (Gotha 1919), S. 154.

55 Seite 49. Vgl. A. Fiſcher, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunſt uſw. in Oſtaſien (Zeitſchrift für Ethnologie 1909) S. 1—21, beſonders S. 13.

56 Seite 49. Vgl. insbeſondere den wunderbar vergeiſtigten Maitreya in der Kaiſerlichen Sammlung zu Tōkiō (7. Jahrhundert), in ſchöner Abbildung gezeigt bei O. Kümmel, Die Kunſt Oſtaſiens, Berlin 1921, Tafel 13. Vgl. dazu die wenigen erhaltenen Bronzeſtatuetten aus Zentralaſien, zum Beiſpiel bei Sir M. Aurel Stein, Serindia, Vol. IV (Oxford 1921) pl. VII (aus Kare-Khōja, Khotan). — Eine Reihe guter Abbildungen früher japaniſcher buddhiſtiſcher Plaſtiken bei Karl With, Buddhiſtiſche Plaſtik in Japan bis in den Beginn des achten Jahrhunderts, 2. Aufl., Wien 1920. Für das Verſtändnis der Gewandbehandlung intereſſant iſt die Abhandlung von Glaſer, Die Entwicklung der Gewanddarſtellung in der oſtaſiatiſchen Plaſtik, OZ IV (1915/16).

57 Seite 50. A. Fiſcher, Erfahrungen uſw. S. 7.

58 Seite 51. Vgl. E. Chavannes, Mission Archéologique dans le Chine Septentrionale, Paris 1909.

59 Seite 51. Leigh Ashton, Introduction S. 79.

60 Seite 53. F. Hirth, Über fremde Einflüſſe in der chineſiſchen Kunſt S. 255 ff. 268 ff.

61 Seite 57. Über die Bedeutung der Rotbemalung von Augen, Mund, Naſen und Ohren der Götterbilder vgl. Wilh. Grube, Religion und Kultus der Chineſen (Leipzig 1910) S. 154 f., L. Adam, Hochaſiatiſche Kunſt S. 27.

62 Seite 57. Laffen, Indifche Altertumskunde IV 692, Hirth, Fremde Einflüffe 272 f.

63 Seite 59. Vgl. hierzu die Bemerkungen von C. H. Becker in feinem Auffatz »Spenglers Magifche Kultur«, ZDMG. N. F. Bd. 2 (77) (Leipzig 1923) S. 269. – Über die äfthetifche Richtung in der Archäologie vgl. A. Foucher II, 2 713/14, vgl. insbefondere auch feine Auseinanderfetzung (ebenda S. 714 f.) mit E. B. Havell (Indian Sculpture and Painting, London 1908, Handbook of Indian Art, London 1920). Auch G. N. Banerjee in feinem fehr empfehlenswerten, gründlichen und fchon durch feine Objektivität fympathifchen Werke »Hellenism in Ancient India« (oben Anmerkung 2) weift die Verfuche Havells und des indifchen Kunftfchriftftellers Coomaraswamy, die indifche Kunft als völlig unabhängig von weftlichen Einflüffen und die Kunft von Gandhāra als künftlerifch wertlofe Steinmetzenarbeit hinzuftellen, als haltlos und beklagenswert zurück (vgl. befonders Banerjee p. 102). – Die Anfchauung Banerjees, daß die Plaftik der Guptazeit in keiner Weife auf helleniftifche Vorbilder zurückgehe (p. 104), trifft bis auf die Tatfache zu, daß die Geftalt des Buddha in der Gupta-Plaftik ohne Gandhāra nicht denkbar ift (vgl. oben S. 46 und 59).

64 Seite 59. William Cohn will in feiner »Indifchen Plaftik« (3. Aufl. 1923), einem durch fchöne Reproduktionen ausgezeichneten Tafelwerk, der Gandhārakunft »keinen wefentlichen Raum zugeftehen«, weil fie nicht indifch, »fondern« helleniftifch fei (ibid. S. 25 Anm.) und nach dem perfönlichen Gefchmack des Verfaffers künftlerifch unbedeutend, ja geradezu fchlecht ift. (Vgl. die Bemerkungen bei Cohn S. 26 und 28.) Vgl. dagegen oben S. 34 und 60. Von diefem fubjektiven Standpunkt aus wäre es verftändlich gewefen, wenn der Verfaffer überhaupt keine Gandhārafkulpturen abgebildet haben würde. Will man aber in einem folchen Buche, welches (Vorwort S. V) dem nichtfachmännifchen Publikum die Schönheit indifcher Kunft vermitteln foll, dennoch einige Gandhārawerke zum Vergleiche zeigen, fo muß man folche Werke abbilden, welche die Blütezeit voll repräfentieren (etwa den Apollo-Buddha des Berliner Mufeums, den Śramaṇa Gautama – hier Tafel 6 – oder einige andere repräsentable Stücke aus der vorhandenen Fülle). Cohn dagegen zeigt auf, fage und fchreibe, drei Textbildern (gegenüber hundertfiebzig Tafeln!), ausgefucht Stücke, die teils der Spätzeit angehören, teils tatfächlich zu den künftlerifch weniger bedeutenden zu rechnen find, und keinen einzigen Repräfentanten des fogenannten apollinifchen Typus. Auf diefe Weife kann natürlich ein Lefer, dem die Gandhārakunft fremd ift, kein eigenes Urteil gewinnen. Von den fchönen Bildtafeln des Cohnfchen Werkes kann eine Anzahl als leicht zugängliche Illuftrierung zu unferen Betrachtungen im Text benutzt werden: Tafeln 1, 2, 4, 6, 7, 125 (buddhiftifche Symbolik), 11–13 (Stūpa von Santfchi), 21 (Buddha von Sarnath, fiehe oben S. 45), 26 (Maitreya), 128, 130 (Buddhaftatuen in Ceylon). Über den Text Dr. Cohns freilich vergleiche die oben auf S. 60 zitierte Befprechung von H. Zimmer und, als weiteres Beifpiel, oben Anmerkung 21.

65 Seite 64. Vollftändige Auffteilung der Dhyānibuddhas unferes Kalpa nach lamaiftifchem Kanon bei Waddell, The Buddhism of Tibet or Lamaism (London 1895) S. 350/51. Abbildung einer Trinität von Dhyānibuddhas in einer Elfenbeinfchnitzerei bei Leonh. Adam, Hochafiatifche Kunft, Tafel 19.

66 Seite 67. Vgl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei (Leipzig 1900) S. 128. Dort auch Abbildungen der verfchiedenen lamaiftifchen Formen.

67 Seite 67. Originalmitteilungen aus dem Königlichen Mufeum für Völkerkunde zu Berlin, S. 123, Nr. 70. Grünwedel, Mythologie S. 133.

68 Seite 68. J. J. M. de Groot, Les fêtes annuellement célébrées à Émoui (Amoy), Étude concernant la religion populaire des Chinois, trad. du hollandais par C. G. Chavannes 1ère Partie (= Annales du Musée Guimet, Tome 11ième, Paris 1886) S. 178 ff., befonders 197.

69 Seite 77. Zur Einführung in die Ethnologie Hinterindiens fei die mit vielen Bildern und Karten ausgeftattete treffliche Überficht empfohlen, welche Dr. Robert Heine-Geldern

im zweiten Bande der »Illuſtrierten Völkerkunde«, herausgegeben von Dr. Georg Buſchan ⟨Stuttgart 1923⟩, gibt. Die materielle Kultur Siams wird in ausgezeichneten Abbildungen nebſt Erläuterungen von Prof. Dr. K. Döhring gezeigt in ſeinem mehrbändigen Werk »Siam«. Vgl. insbeſondere Bd. II ⟨Die bildende Kunſt mit Ausnahme der Plaſtik, Darmſtadt, Hagen i. W., Gotha 1923⟩.

70 Seite 79. Über Pagan vgl. K. Seidenſtücker, Südbuddhiſtiſche Studien ⟨s. oben Anmerkung 49⟩. Die dort unter den Abbildungen reproduzierten Unterſchriften in birmaniſcher Schrift, aber nicht in birmaniſcher Sprache, ſondern in Pāli, gehören nicht zu den Originalſkulpturen ⟨H. Stönner P.⟩. Seidenſtücker veröffentlicht 80 Reliefs nach Aufnahmen von Th. H. Thomann aus dem Jahr 1899. Thomann hat ſich durch Sicherung archäologiſchen Materials aus Pagan verdient gemacht. Sein Werk »Pagan, Ein Jahrtauſend buddhiſtiſcher Tempelkunſt« ⟨Stuttgart und Heilbronn 1923⟩, iſt allerdings arm an archäologiſch-intereſſantem Material. Die in unſerem Text enthaltenen Angaben über Pagan ſind dem Werk von Seidenſtücker entnommen.

71 Seite 80. Archäologie Siams. Literatur: Lucien Fournereau, Le Siam Ancien, I., Paris 1895 ⟨Annales du Musée Guimet 27⟩, Gerini, On Siamese Archaeology ⟨»The Kingdom of Siam«, New York and London 1904⟩, E. A. Voretzſch, Über altbuddhiſtiſche Kunſt, OZ V—VI ⟨Berlin 1916⟩. Für das Verſtändnis der religiöſen Architektur, deren Formen zuweilen im Sockelaufbau der Statuen wiederkehren, ſind die Werke von K. Döhring grundlegend: »Der Phrăchedibau in Siam« ⟨Zeitſchrift für Ethnologie 1912, 693—806, mit vielen Abbildungen, »Buddhiſtiſche Tempelanlagen in Siam« ⟨Berlin 1920⟩. Legenden über Entſtehung und hiſtoriſche Bedeutung einzelner berühmter Buddhaſtatuen in Siam findet man bei Sir John Bowring, The Kingdom and People of Siam ⟨2 vols., London 1857⟩, beſonders in Bd. I. Vgl. zum Beiſpiel die vom König Phra Mŏngkŭt dem Verfaſſer perſönlich erzählte Geſchichte des berühmten Buddha aus grünem Nephrit in Bangkok, als deſſen Entſtehungszeit der König etwa das Jahr 1457 n. Chr. annimmt.

72 Seite 86. Huth, Geſchichte des Buddhismus in der Mongolei, Bd. 2 ⟨Straßburg 1896⟩ S. 408 f.

NAMEN- UND SACHREGISTER

Die alphabetische Reihenfolge ist die deutsche, ohne Rücksicht auf phonetische Zeichen



TAFELN

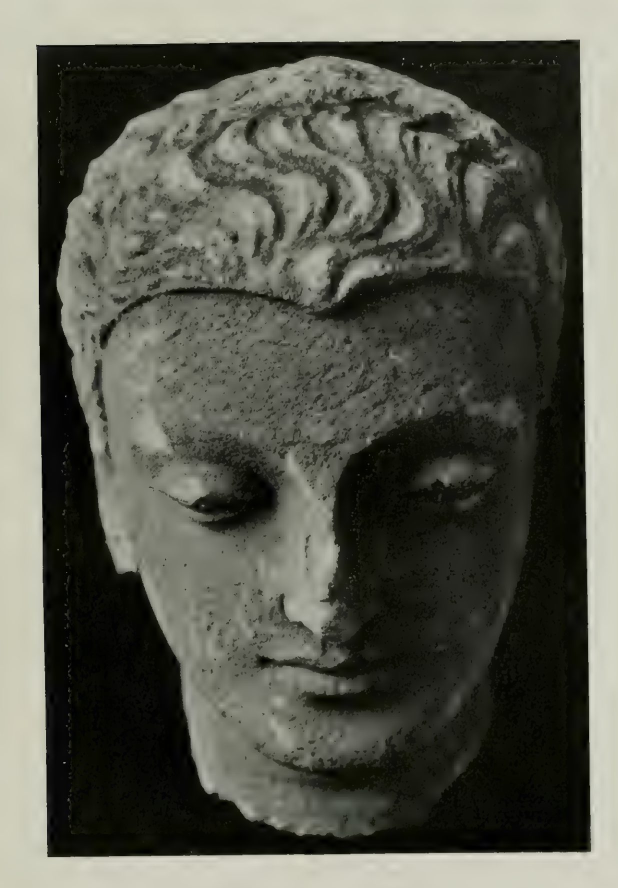




Buddha aus Gandhāra
Spätestens 1. Jahrh. n. Chr.



Büste einer Buddhastatue aus Gandhāra
Später als 1. Jahrh. n. Chr.



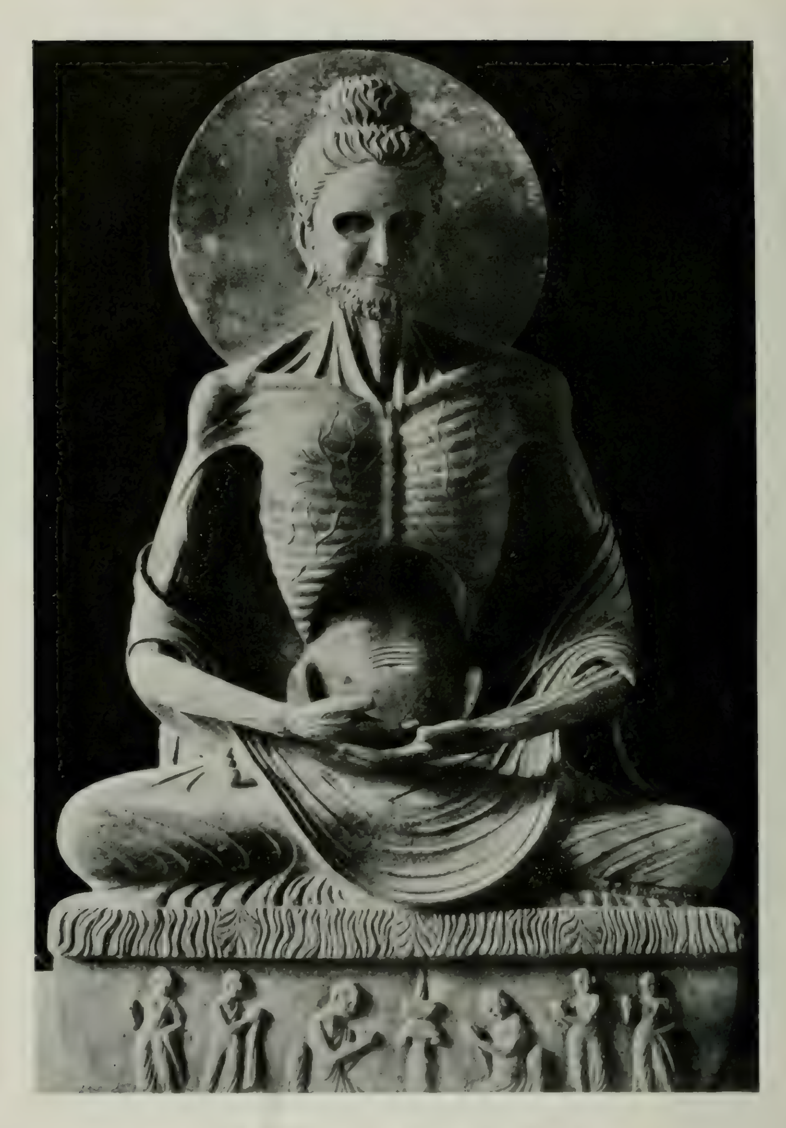
Buddhakopf aus Gandhāra
Etwa 2. Jahrh. n. Chr.



Buddha aus Gandhāra
Später als 1. Jahrh. n. Chr.



Relief aus Gandhāra
Etwa 2.—3. Jahrh. n. Chr.



Der Bodhiſattva als Asket. Gandhāra
Etwa 2.–3. Jahrh. n. Chr.



Buddhas Nirvāṇa. Relief aus Gandhāra
Etwa 4. bis Anfang 5. Jahrh. n. Chr.



Buddhaſtatue in der Haltung der Meditation aus Bārābudur. Java
9. Jahrh. n. Chr.



Buddhaſtatue aus Chotſcho. Turkeſtan
9. Jahrh. n. Chr.



Der Dhyānibuddha Amitābha. Lamaiſtiſche Holzſkulptur
Etwa 17./18. Jahrh.



Der Medizinbuddha. Lamaistische Holzskulptur
17./18. Jahrh.



Amitābha in der Form als Lebensſpender ⟨Amitāyus⟩.
Lamaiſtiſche Bronze
Datiert 1770



Śākyamuni als Kind. Chinesische Bronze



Buddha in der Geſte der Meditation. Chineſiſche ‹fôiſtiſche› Bronze



Buddha mit Almoſenſchale. Chineſiſche Figur aus Speckſtein



Amitābha. Chinesische (fôistische) Bronze



Fôiſtiſcher Bodhiſattva. Chineſiſche Bronze



Der ſogenannte Dickbauchbuddha. Chineſiſche Bronze



Kuan-yin (Bodhiſattva Avalokiteśvara). Chineſiſche Bronze



Kuan-yin. Chinesische Bronze



Kuan-yin. Chinesische Bronze



Kuan-yin mit dem Kinde. Chinesische Bronze



Kuan-yin mit Laute. Porzellan (»Blanc de Chine«)



Fôistischer Bodhisattva (Maitreya). Bronze



Amida Butſu von Kamakura
Bronze aus dem 13. Jahrh.



Amida Butſu aus dem Kwannonji=Tempel zu Tokiwa. Japan. Holz.
14. Jahrh.



Amida Butſu. Holz mit Lack



Japanischer Lackschrein mit buddhistischer Trinität

28



Japanischer Lackschrein in Form einer Lotusknospe. Im Innern die elfköpfige Kwannon



Die elfköpfige Kwannon im Tempel Hokongo in Kyoto. Holz
Anfang 14. Jahrh.



Typus eines einfachen japanischen Lackschreins. Im Innern der Bodhisattva Jizō



Gautama in der Geſte der Erdberührung. Birmaniſche Bronze



Der ins Nirvāṇa eingehende (oder der ruhende) Buddha. Typische Marmorskulptur aus Birma



a



b

Siamesische Bronzen in kambodjanischem Stil
a Haltung der Meditation, b Geste der Zurückweisung des Vaters



Siamesische Bronze. Buddha in der Haltung der Meditation



Siamesische Bronze. Gautama in der Geste der Erdberührung



Bronze aus Laos. Gautama in der Geſte der Erdberührung.
Auf dem Sockel Inſchrift in laotiſcher Schrift



Siamesische Bronze. Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt



Gautama, vom Schlangenkönig Mucilinda überkrönt.
Bemalte Holzskulptur aus Ceylon



a b

a Gautama mit Almosentopf. Siamesische Bronze
b Der Buddha in Überlegung, ob er die Lehre verkünden solle.
Birmanische Holzstatuette



Der Buddha auf dem Boote des Königs Bimbisara. Aus einem Stück Horn geschnitten. Birma



a



b

a Siamesische Bronze. Gautama, »das Meer zurückdrängend«
b Siamesische Bronze: Geste der Zurückweisung des Vaters



a b

a Der Buddha in der Haltung des Waſchens beim Regenwunder zu Koſala (?).
Birmaniſche Holzſtatue. Der Kopf ähnelt im Stil den Typen aus Laos (vgl. Taf. 37).
b Einer der Jünger Buddhas. Siameſiſche Bronze



Gautama im Walde, von Elefant und Affe mit Nahrung verſorgt.
Siameſiſche Bronzegruppe



Gautama in königlichem Schmuck, in der Haltung der Erdberührung.
Siamesische Bronze



Maitreya. Siamesische Bronze



Maitreya. Siamesische Holzfigur



Sángkha: Chái, der siamesische sogenannte »Dickbauchbuddha«. Bronze

